

55e Année. 683e Livraison.

4º Période. Tome XI.

Prix de la Livraison: 7 fr. 50

Voir au dos de cette page les conditions d'abonnement

SOMMAIRE DE LA LIVRAISON DE MAI 1914

I. - LA « GUIRLANDE DE JULIE », par M. C. Gabillot.

II. — L' « ATALA » DE CHATEAUBRIAND ET L' « ATALA » DE GIRODET, par M. Henry Lemonnier, de l'Institut.

III. - RODIN INTERPRÈTE DES CATHÉDRALES DE FRANCE, par M. Émîle Mâle.

IV. -- LA « MADONE BÉNOIS » ET LES ŒUVRES DE JEUNESSE DE LÉONARD DE VINCI, PAR-M. Herbert Cook.

V. - LA COLLECTION CAMONDO AU MUSÉE DU LOUVRE (1° article), par M. Paul Jamot.

VI. — LES SALONS DE 1914 (2º article) : LA SOCIÉTÉ NATIONALE DES BEAUX-ARTS, par M. J.-F. Schnerb.

VII. - LES COLLECTIONS PIERPONT-MORGAN, par M. Paul Vitry.

Huit gravures hors texte:

La Guirlande de Julie, peinture sur vélin par Nicolas Robert (coll. de M^mº la duchesse d'Uzès douairière) : héliotypie Marotte.

Reliure de la « Guirlande de Julie », par Le Gascon (coll. de M^{mo} la duchesse d'Uzès douairière) : phototypie.

Atala au tombeau, par Girodet (Musée du Louvre) : phototypie.

Transept de la cathédrale de Nantes, dessin par M. A. Rodin : héliotypie.

La « Madone Benois », par Léonard de Vinci (Galerie de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg) : héliotypie Marotte.

Partrait d'un gentilhomme, par J.-B. Perronneau (Musée du Louvre, collection Camondo) : photogravure.

L'Atelier, par J.-B. Corot (Musée du Louvre, collection Camondo) : photogravure.

Jeune femme à la balustrade, lithographie de M. Charles Guérin d'après son tableau (Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts).

55 illustrations dans le texte.

La Gazette des Beaux-Arts, publiée, sous la direction de M. Théodore Reinach, membre de l'Institut, avec le concours des plus éminents critiques de tous les pays, embrasse l'étude rétrospective et contemporaine de toutes les manifestations de l'art et de la curiosité (architecture, sculpture, peinture, gravure, arts décoratifs et industriels, musique), des collections publiques et particulières, de la bibliographie artistique.

PRIX DE L'ABONNEMENT

PARIS, SEINE, SEINE-ET-OISE, | DÉPARTEMENTS: Un an, 64 fr. Six mois, 32 fr. Un an . . 60 fr. — Six mois . . 30 fr. | ÉTRANGER: — 68 fr. — 34 fr.

La Gazette des Beaux-Arts paraît chaque mois, en livraisons de 88 pages grand in-8°, ornées d'un grand nombre d'illustrations dans le texte et de plusieurs planches hors texte : gravures au burin et à l'eau-forte, gravures sur bois, lithographies, estampes en couleurs, héliogravures, dues à nos premiers artistes. Les douze numéros de l'année forment deux beaux volumes de plus de 500 pages chacun.

EDITION DE GRAND LUXE

Depuis 1896, la Gazette des Beaux-Arts publie une édition de grand luxe tirée sur beau papier in-8° soleil, des manufactures impériales du Japon. Cette édition contient une double série de planches tirées hors texte, avant et avec la lettre.

PRIX DE L'ABONNEMENT A L'ÉDITION DE LUXE : 100 francs

Les abonnés de la Gazette des Beaux-Arts reçoivent gratuitement

LA CHRONIQUE DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

Cette publication supplémentaire leur signale chaque semaine les ventes, les expositions et concours artistiques, leur donne les nouvelles des musées, des collections particulières, le compte rendu des livres d'art et des revues publiés en France et à l'étranger.

ON S'ABONNE

AUX BUREAUX DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS
106, Bd S'-GERMAIN, PARIS
TÉLÉPHONE: Nº 827-32

CHEZ LES PRINCIPAUX LIBRAIRES DE LA FRANCE ET DE L'ETRANGER dans tous les Bureaux de Poste

PRIX D'UN NUMÉRO SPÉCIMEN : 5 francs

LA « GUIRLANDE DE JULIE »



E manuscrit fut composé à l'époque déjà lointaine où tout Paris accourait aux premières représentations d'Horace et de Cinna. Par la forme, c'est un pur chef-d'œuvre. Trois ouvriers d'art, sans rivaux de leur temps, ont associé leurs talents pour en parfaire l'exécution: Jarry, l'inimitable calligraphe, en écrivit les madrigaux; les fleurs en furent peintes par l'habile miniaturiste Robert, et Le Gascon enrichit le tout

de l'une de ces reliures que nous nous disputons à prix d'or. Par le texte, il est l'œuvre collective des beaux esprits qui fréquentaient l'hôtel de Rambouillet vers 1640, un témoignage de leur amour et de leur admiration pour cette « princesse Julie » dont la jeunesse et la grâce avaient fait le charme de leurs réunions. Peut-être le Grand Condé, peut-être la duchesse de Longueville, certainement Corneille, Chapelain, Voiture, l'ont tenu en main. Leurs doigts se sont posés sur ses feuilles de vélin. Ces vieux manuscrits possèdent une puissance d'évocation merveilleuse, dont celle d'aucun livre n'approche. En feuilletant celui-ci, nous avons comme une vision de la fameuse Chambre bleue et de la brillante société qui s'y réunissait.

Voici l'hôtel, le petit Louvre, comme on l'appelait 1. Il s'étend

1. La seule vue de l'hôtel de Rambouillet qu'on possède est donnée par le plan de Gomboust dressé géométriquement en 1649 et publié en 1652. Il ne faut pas le confondre avec la Folie Rambouillet, située au faubourg Saint-Antoine, où La Fontaine reçut l'hospitalité de M^{me} de la Sablière. (Voir à ce sujet une étude de MM. Vial et Gaston Capon dans le Bulletin de la Société du faubourg Saint-Antoine, 1899.)

sur l'un des côtés de la rue Saint-Thomas-du-Louvre, entre le jardin des Quinze-Vingts et l'hôtel de Chevreuse. Il est bâti en pierre et brique et couvert en ardoise, à la mode des palais et des maisons princières du temps. Par un grand portail, on accède dans la cour, située à l'extrémité des bâtiments et terminée à l'hôtel de Chevreuse. La porte d'entrée de la maison s'ouvre dans cette cour, sur le côté et non sur la façade du corps de logis. Le rez-de-chaussée étant un peu surélevé, on monte une petite rampe d'escalier, arrondie en demi-cercle, et l'on pénètre dans un grand vestibule clair, « qui se décharge dans une longue suite de chambres, d'antichambres, dont les portes en correspondance forment une très belle perspective ¹ ». L'escalier arrondi, les portes en enfilade, les grandes fenêtres qui se correspondent, tout cela est entièrement nouveau et imaginé par la marquise ², sur les dessins de laquelle l'hôtel a été construit.

Puis, au rez-de-chaussée, voici la chambre à coucher, chambre de parade, où M^{me} de Rambouillet reçoit ses visiteurs. C'est la Chambre bleue. A travers ses grandes fenêtres sans appuis, on découvre tout le parterre ou jardin qui s'étend derrière l'hôtel, même ceux de l'hôtel de Chevreuse et des Quinze-Vingts. Quoi qu'en dise M^{ne} de Scudéry³, sauf « diverses corbeilles magnifiques pleines de fleurs », l'ameublement de cette salle n'offre rien de bien imprévu. La tenture primitive en velours bleu rehaussé d'or et d'argent a disparu depuis longtemps; parmi celles qui la remplacent et qu'on change suivant les saisons, on en voit une en brocatelle de soie, et une autre

^{1.} Henry Sauval, *Histoire et recherches des antiquités de la Ville de Paris*, 1723, 3 vol. in-fol., t. II.

^{2.} Catherine de Vivonne (1588-1665), marquise de Rambouillet, fille de Jean de Vivonne, marquis de Pisani et de Julie Savelli, était apparentée par les Strozzi à Catherine de Médicis. Elle fut élevée en Italie, par une mère italienne. En 1600, elle épousa Charles d'Angennes, marquis de Rambouillet, vidame du Mans. L'hôtel de ses parents, ou hôtel Pisani, fut reconstruit par elle en 1618 et prit le nom d'hôtel de Rambouillet. Il occupait à peu près l'emplacement du monument de Gambetta dans la cour du Louvre. Avant ce temps, des réunions se tenaient déjà chez la marquise. Le nom poétique d'Arthénice, anagramme de Catherine, lui fut donné par Malherbe. Plus tard elle reçut ceux de Cléomire et de Minerve. Sa fille ainée, Julie-Lucine (1607-1671), — Philonide en langage du Parnasse, — hérita des dons de sa mère et contribua à l'éclat des réunions que celle-ci présidait. Il n'existe aucun portrait authentique de la mère ni de la fille. Selon Henri Bouchot, elles seraient représentées dans une miniature que possède le baron Edmond de Rothschild (voir Gazette des Beaux-Arts, février 1905). M™ de Rambouillet perdit ses deux fils, et ses trois autres filles entrèrent en religion.

^{3.} Artamène ou le Grand Cyrus, 7° vol., livre I°, dans une description assez vague du palais de Cléomire.

en tapisserie de Bruxelles, à petits personnages en verdure et portiques, contenant huit pièces, de 25 aunes de cours sur trois de haut. — Par terre, un tapis de Turquie de deux aunes de large sur cinq de long. — Épars à travers la chambre, des paravents, nécessaires à cause de la défectuosité du chauffage, des fauteuils et autres sièges munis de carreaux ou coussins, parmi lesquels dix chaises à vertugadins1, qui témoignent que les visiteurs féminins sont nombreux, et deux escabeaux ployants, peints en rouge, le tout couvert de velours cramoisi garni de franges et mollets d'or fin, avec des housses de pareil velours. — Un lit de repos, avec ses deux matelas et son chevet de satin de Bruges, meuble encombrant dont on fait grand usage. - Trois tables, dont deux en ébène, sur l'une desquelles est une plaque d'argent. - Rangés contre les murs, un cabinet de marqueterie de Chine2; un autre cabinet recouvert d'étoffe de Castellongne (Catalogne) posé sur une table de pareille étoffe, blanc, bleu et rouge; une horloge sonnante de cuivre doré; une horloge de sable à quatre sabliers; un chandelier de cuivre doré et cristal (le cristal était une rareté), contenant quinze branches, avec son cordon or et soie³; six petites figures de bronze sur leurs piédestaux; sept grands vases de porcelaine4. — Accrochés de-ci de-là, un grand miroir de Venise de deux pieds et demi de haut sur deux de large, à bordure d'ébène 5, et une demi-douzaine de tableaux : un Triomphe, un Paysage, Vénus et Adonis, un Vase de fleurs, Joconde, La Vierge tenant l'Enfant Jésus, Alexandre; et, un peu partout sur la cheminée et les meubles, trente-quatre pièces de porcelaine de différentes façons. Le lit, meuble principal de la salle, est à piliers, avec trois rideaux (non compris le chevet), quatre « bonnes grâces » et cantonnières et trois soubassements garnis de grandes franges 6.

1. Chaises dont on avait supprimé les bras pour permettre aux femmes de s'y asseoir avec leurs vertugadins.

2. Petit meuble carré sans pied posé sur une table. Les femmes y serrent leurs bijoux et objets de toilette. Le xvnº siècle est le siècle des cabinets.

3. C'est peut-être une des fameuses lampes de M^{ile} de Scudéry. Ce nombre de quinze branches est en effet inusité. Depuis l'invention des chandelles de suif ou de cire, on ne se sert de lampes, dans les grandes maisons, que dans les passages et au coin des cours.

4. V., au sujet de ces porcelaines, l'ouvrage de M^{11e} Belevitch-Stankévitch, Le Goût chinois en France au temps de Louis XIV, Paris, 1910, in-8, p. 157.

5. C'était, en effet, un grand miroir pour l'époque, les glaces de Venise étant soufflées. Lorsqu'en 1664, Perrot, d'Orléans, aura imaginé le coulage des glaces, on en fera de plus grands et à meilleur marché.

6. On recevait alors les visiteurs dans la chambre à coucher, qui était la chambre de parade. Le lit, ordinairement dans une alcôve, en était naturelle-

Dans cette chambre ainsi meublée, M^{me} de Rambouillet reçoit quotidiennement une brillante compagnie de gens d'esprit¹, grands seigneurs, grandes dames ou bourgeoises, hommes de lettres éminents, empressés autour d'elle à prendre des leçons de galanterie mondaine et à goûter le plaisir très pur de converser en une langue claire et précise. Elle maintient son empire sur cette petite cour par le seul ascendant que lui donnent sa courtoisie, son goût très délicat, une haute intelligence et un cœur sensible. C'est une noble femme, à laquelle nous devons plus qu'aux autres femmes célèbres du siècle. Elle a été un peu méconnue, parce que nous la jugeons involontairement sur les propos de Molière et de Somaize. Mais quoi qu'on en puisse penser, il restera toujours que, si la société française est devenue la plus polie de l'Europe et pendant deux siècles a donné le ton à toutes les autres, son éducation s'est faite d'abord dans le salon de M^{me} de Rambouillet.

Et l'influence de Catherine de Vivonne et de ses disciples sur l'affinement des mœurs a été plus étendue qu'on ne le croit généralement. Par exemple ils nous ont enseigné l'art de prendre les repas avec élégance et propreté. Les grands personnages de ce temps avaient à table des manières qui nous dégoûteraient aujourd'hui : ils se servaient de leurs doigts pour manger, les trempaient dans les sauces, ce qui nécessitait un lavage des mains avant et après le repas. Anne d'Autriche, la Grande Mademoiselle, Louis XIV luimême, qui ne se servit de fourchettes qu'assez tard, même Racine, Fénelon, Boileau, mangeaient avec leurs doigts. Ce fut le duc de

ment le principal ornement. Les dames s'y tenaient souvent, fort parées, pour recevoir leurs visiteurs des deux sexes.

Le Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques et scientifiques, année 1892, a publié des extraits des inventaires de M. et M^{me} de Rambouillet (25 juin 1652 et 7 janvier 1666). Les détails d'ameublement que nous donnons en sont tirés. Ces extraits ne nous apprennent rien sur les autres pièces ou cabinets, pleins de mille raretés, au dire de M^{ne} de Scudéry.

1. Parmi les hôtes de la première heure, on cite Malherbe, puis Cospeau, prédicateur éloquent, Gombauld, l'auteur d'Endymion, Chapelain, l'auteur napolitain Marini, Richelieu, amené par Cospeau son professeur, le cardinal La Valette, le marquis du Vigean, Conrart et son cousin Godeau, le maréchal de Souvré, père de la marquise de Sablé, le duc et la duchesse de La Trémoïlle, Voiture introduit par Chaudebonne, M¹¹e Paulet, la « lionne » de Voiture, Charlotte de Montmorency et ses deux enfants.

Après 1630, Corneille, Arnauld de Corbeville, Saint-Evremond, La Rochefoucauld, le duc d'Enghien et sa sœur, la princesse de Guéméné, la marquise de Sablé, la comtesse de Maure, M^{me} Cornuel, M^{me} Aubry, Neufgermain, Costar, ami de Voiture, l'abbé Cotin, le jeune Bossuet, Scudéry, etc.

Montausier qui fit prévaloir à table une tenue plus décente. Nous avons sur ce point un témoignage non suspect de bienveillance, celui de Saint-Simon : « La propreté de M. de Montausier, qui vit avec une grande splendeur », dit l'auteur des Mémoires, « était redoutable à sa table où il a été l'inventeur des grandes cuillères et des grandes fourchettes [nos couverts actuels], qu'il mit en usage et à la mode. » Eh bien, cet inventeur redoutable n'est autre que l'ancien familier de la Chambre bleue, le Montausier à qui l'on doit la fameuse Guirlande, objet de cette étude.

Charles de Sainte-Maure, marquis puis duc de Montausier, est certainement une des figures les plus distinguées du xvne siècle 1; original mélange, a-t-on dit, d'Alceste et d'Oronte; Alceste, j'en demeure d'accord, le personnage après tout n'a rien d'antipathique: mais pourquoi Oronte? Montausier fut un homme de guerre et un administrateur. S'il a écrit quelques vers médiocres, il n'en a jamais tiré vanité, et ses lettres à son ami Chapelain sont pleines de naturel. Le portrait qu'en à tracé Mne de Scudéry dans le Grand Cyrus, sous le nom de Mégabate, me plaît davantage : « On voyait tous les jours en ce temps-là, au palais de Cléomire, un homme de très grande qualité... Mégabate est grand et de belle taille, ayant l'air du visage un peu fier et un peu froid et la physionomie fort spirituelle... La générosité de son âme mérite autant de louanges que sa valeur... Je suis fortement persuadée qu'il n'y a rien qui lui pût faire faire une chose qu'il croirait choquer la justice. Il ne donne sans doute pas son amitié légèrement, mais ceux à qui il la donne doivent être assurés qu'elle est sincère, fidèle et ardente. Il est l'ennemi déclaré de la flatterie. » Voilà bien, ce me semble, le marquis et même le duc de Montausier.

Il portait le nom de marquis de Salles, et n'était encore que le cadet de sa famille, lorsqu'il parut pour la première fois à l'hôtel de Rambouillet, en 1631. Il y vint, attiré par l'admiration que lui avait inspirée le dévouement de M^{le} de Rambouillet; celle-ci n'avait pas quitté un seul instant et avait soigné courageusement jusqu'à la fin son jeune frère, le vidame du Mans, atteint de la peste dont il mourut à l'âge de sept ans. L'admiration du jeune marquis se chan-

^{4.} Né en 1610, mort en 1690. Entra au service en 1630. Se distingua dans la guerre de Trente ans. Gouverneur d'Alsace, puis de Saintonge, puis de Normandie. Chevalier des ordres du roi, en 1662; duc et pair, en 1665. En 1668, gouverneur du Grand Dauphin; sous sa direction fut entreprise la collection d'éditions latines Ad usum Delphini.

gea rapidement en une passion profonde et durable. Julie d'Angennes, la seule au monde, selon la remarque de Tallemant, qui ait été chantée par les poètes autant qu'Hélène, était d'ailleurs bien faite pour inspirer l'amour : « Philonide », nous dit encore M^{no} de Scudéry, « a tout ensemble beaucoup de beauté, beaucoup d'agréments, beaucoup d'esprit, et toutes les inclinations nobles et généreuses. Sa taille est des plus grandes et des mieux faites... Sa grâce la plus naturelle qui fut jamais... Elle écrit aussi bien qu'elle parle. et elle parle aussi bien qu'on peut parler... Elle danse bien jusqu'à donner de l'amour, quand même elle n'aurait rien d'aimable que cela. Mais ce qu'il-y a de merveilleux est qu'elle est tellement née pour le monde, pour les grandes fêtes, pour faire les honneurs d'une grande cour, qu'on ne peut l'être davantage. »

Le marquis de Salles, simple cadet de famille, n'osa pas, tout d'abord, demander la main de cette fille aînée d'une illustre maison. Mais, étant devenu chef de la sienne par la mort de son frère aîné Hector, tué en Italie en 1635, s'étant distingué dans la guerre d'Allemagne, ayant été nommé maréchal de camp et gouverneur de l'Alsace, il se déclara. Julie était hésitante. Il y avait bien dans son cas un peu de vanité féminine : retrouverait-elle près d'un mari la place privilégiée qu'elle occupait chez sa mère? Puis elle avait trois ans de plus que Montausier; celui-ci appartenait au culte protestant, qu'il abjura du reste pour se marier, tandis qu'elle était catholique fervente. Elle ne se décida qu'en 1645. L'histoire de ce mariage, comme on le voit, n'offre rien de bien dramatique; Montausier est simplement un très réel et parfait exemplaire de ces amants respectueux et constants dont messire Honoré d'Urfé, dans l'Astrée, avait proposé les modèles.

Quoique Montausier fût l'âme des réunions de l'hôtel de Rambouillet, son service à l'armée, ses fonctions de gouverneur l'éloignaient, à son grand regret, fort souvent de ses amis, avec lesquels, d'ailleurs, il entretenait une correspondance suivie. Après la prise de Brisach, en 1639, il fit un long séjour à Paris. C'est alors qu'il conçut le projet de donner à Julie une nouvelle preuve de son amour par une offrande poétique digne d'elle et de lui. Avec l'aide des familiers de l'hôtel, toujours heureux de faire leur cour à M^{ne} de Rambouillet, il composa cette *Guirlande* qui fit tant de bruit à son apparition, et fut regardée comme un chef-d'œuvre de galanterie. Voiture seul, que Montausier ne pouvait souffrir, n'y prit aucune part. La mode des *Guirlandes*, comme beaucoup d'autres, nous venait d'Italie.

On n'est pas d'accord sur la date exacte à laquelle ce don fut fait à M^{lle} de Rambouillet. D'après Roger de Gaignières, le fameux collectionneur, qui écrivit la première notice relative à la *Guirlande*¹. elle aurait été présentée à Julie le jour de sa fète, « qui arrivait », dit Gaignières, « dans un temps où la terre ne produit pas assez de fleurs

GVIRLANDE DE IVLIE

Pour Mademoiselle de Rambouillet.

IVLIE-LVCINE D'ANGENES.

Escript par K Tarry.

M. DC. XLI:

TITRE DE LA « GUIRLANDE DE JULIE » ÉCRIT SUR VÉLIN

PAR NICOLAS JARRY

(Collection de Mmº la duchesse d'Uzès douairière.)

au gré des amants ». Ce jour étant le 22 mai, on ne peut guère admettre qu'un tel motif fût suffisant pour offrir des fleurs artificielles.

1. La notice de Gaignières a été complétée par le libraire Debure fils atné, chargé avec Van Praët de la vente La Vallière en 1784. Depuis elle a été reproduite un peu partout. On la trouve dans la copie de la *Guirlande*, insérée au tome I du recueil de Maurepas, dans celle de l'édition Didot en 1704, et dans l'édition de Nodier en 1826.

Il est plus raisonnable de penser, avec Huet, que Julie reçut la Guirlande pour ses étrennes, le premier janvier de l'année 1642, le manuscrit portant la date de 1641.

* *

Cette Guirlande est un recueil de madrigaux. Montausier en composa lui-même seize. De concert avec lui, travaillèrent à cet ouvrage les poètes dont les noms suivent : Arnauld d'Andilly, le père; Arnauld d'Andilly, le fils; Arnauld de Corbeville, mestre de camp général des carabiniers; Arnauld de Briotte, Chapelain, Colletet, Corneille (désigné, semble-t-il, par la lettre C, plutôt que Conrart)¹, Desmarets, Godeau, Gombauld, Habert de Montmort, Habert de Cérisy, Habert, commissaire d'artillerie, Malleville, Martin, dit Pinchène, Scudéry, Tallemant des Réaux, et le marquis de Rambouillet (et non Racan, Tallemant le dit formellément).

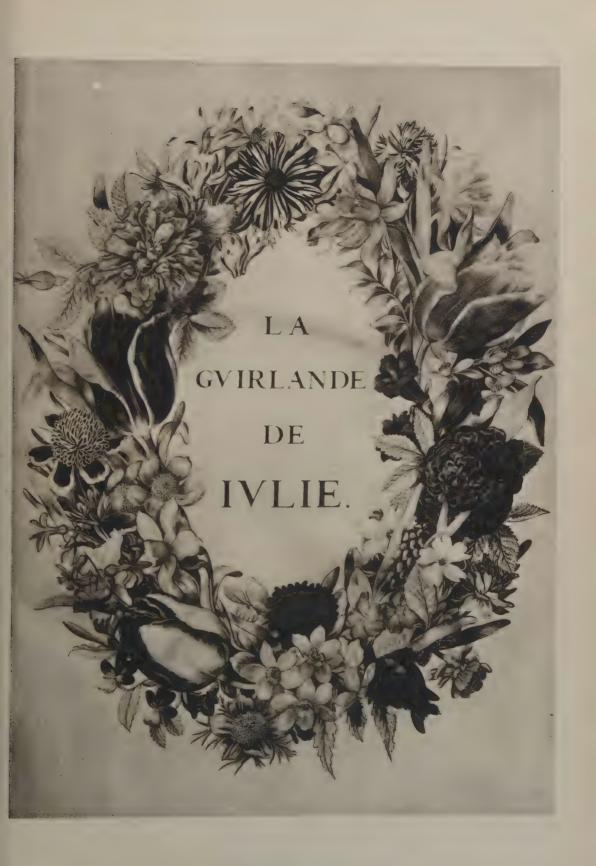
Nicolas Jarry, écrivain et noteur de la musique du roi, fut chargé d'écrire ces madrigaux. Jarry, né à Paris vers 1620, mort en 1674, est le plus célèbre calligraphe français. Il imitait, avec une perfection qui n'a jamais été égalée, la régularité, la netteté, la précision des caractères du burin et de l'impression. La calligraphie ainsi comprise est un art comparable aux arabesques. Jarry était pensionné par le roi. Ses belles années vont de 1640 à 1663. On lui doit, outre la Guirlande, un grand nombre d'ouvrages très recherchés, entre autres Les Heures de Notre-Dame, exécuté pour l'évèque de Narbonne en lettres rondes et bâtardes dont plusieurs sont peintes en or; Les Sept Offices de la semaine, avec fleurs peintes; Adonis, poème de La Fontaine, exécuté pour Nicolas Fouquet, etc.

Dans l'année 1641, il fit trois copies manuscrites de la Guirlande.

Le premier de ces manuscrits, écrit sur papier in-4°, paraît n'être qu'une simple esquisse, une sorte d'étude préparatoire. Il contient 53 feuillets. Du cabinet de Crozat de Tugny il passa, en 4754, dans les mains du marquis de Courtanvaux, puis dans celles de P.-Fr. Didot, imprimeur de Monsieur, qui l'acheta 3 fr. 50. C'est d'après cet in-4° que Didot a donné son édition de la Guirlande, en 4785.

Le second, sur vélin petit in-folio, avec une reliure en maroquin rouge et des fleurs peintes par Nicolas Robert, est le manuscrit définitif et complet, celui qui fut présenté à M^{ne} de Rambouillet. Il

^{1.} Plusieurs noms d'auteurs ne sont donnés que par leurs initiales.



LA GUIRLANDE DE JULIE
PEINTURE SUR VÉLIN PAR NICOLAS ROBERT
(Collection de Mm. la duchesse d'Uzès douairière.)



est écrit en lettres rondes, imitant les caractères d'impression. Le troisième, également sur vélin, in-8°, est une copie du précédent sans les fleurs. Les madrigaux sont écrits en lettres bâtardes. Il contient 40 feuillets. Échu par héritage au duc de La Vallière, il fut acheté à la vente de ce dernier, en 4784, par le libraire Debure, au prix de 406 livres.

Nous ne nous occupons ici que du manuscrit complet, œuvre

ZEPHIRE A IVLIE

MADRIGAL.

R Eceuez, o Nymphe adorable,
Dont les cœurs' recouent les loix,
Cette COVRONNE plus durable
Que celles que l'on met fur la tefte des Roys;
Les Fleurs dont ma main la compose,
Font honte a ces Fleurs d'or qu'on voit au firmament,
L'eau dont Permesse les arrose
Leur donne vne fraischeur qui dure incessamment,
Et tous les jours ma belle Flore,
Qui me cherit, & que j'adore,
Me reproche auecque courroux,
Que ines soupies iamais pour elle
N'ont fait naistre de Fleur si belle,
Que i'en ay fait naistre pour vous,

MADRIGAL D'ENVOI COMPOSÉ PAR LE MARQUIS DE MONTAUSIER C'ALLIGRAPHIÉ SUR VÉLIN PAR JARRY (« GUIRLANDE DE JULIE »)

(Collection de Mwe la duchesse d'Uzès douairière.)

d'art unique en son genre, qui appartient actuellement à M^{me} la duchesse d'Uzès douairière, née Mortemart.

Huit feuillets précèdent le corps de l'ouvrage. Les trois premiers et le cinquième sont restés en blanc. Le titre est écrit sur le quatrième. Sur le sixième est peinte une guirlande de fleurs — nous dirions aujourd'hui une couronne — entourant ces mots : LA GUIRLANDE DE JULIE; elle occupe presque toute la page. Sur le septième, une miniature représente Zéphire dans un nuage, tenant de la main droite une rose, et de l'autre une guirlande de fleurs (répétition un peu vague et plus petite de la première), qu'il souffle sur la terre. Le

huitième contient le madrigal d'envoi, reproduit ci-dessus, dont l'auteur est Montausier.

Puis vient l'ouvrage lui-même, dont les feuillets sont au nombre de 90: le premier portant la cote 6, le dernier la cote 95. Il se compose des vingt-neuf fleurs de la *Guirlande* et de soixante et un madrigaux, chaque fleur et chaque madrigal occupant un seul feuillet, et chaque fleur précédant la ou les pièces de vers qui s'y rapportent. Les fleurs de la *Guirlande* sont:

La Couronne Impériale, accompagnée de trois madrigaux; — La Rose, qui en a cinq; — L'Amarante, un seul; — L'Angélique, deux; — L'OEillet, La Fleur de Thym, Le Jasmin, L'Anémone, ensemble quatre; — La Violette, deux; — Le Lys ou Les Lys, ensemble huit; — La Tulipe, trois; — La Tulipe flamboyante, un; — La Jonquille, un; — L'Hyacinthe, trois; — L'Héliotrope, un; — Le Souci, sept; — La Pensée, un; — Les Soucis et les Pensées, un; — La Fleur d'Orange, Le Safran, ensemble deux; — La Flambe, deux; — Le Muguet, un; — La Fleur de Grenade, deux; — La Fleur d'Adonis, un; — Le Perce-neige, deux; — Le Pavot, L'Immortelle, L'Immortelle blanche, Le Meléagre, ensemble quatre.

Chaque fleur exprime son désir dans un ou plusieurs madrigaux; elles n'en ont guère qu'un seul du reste, celui d'orner le front de Julie. Les noms des auteurs sont écrits par Jarry dans l'angle inférieur de gauche de chaque feuillet; ils ne sont souvent indiqués que par des initiales. On attribue à Corneille quelques-uns de ceux qui portent la signature M. C.

La première pièce est un madrigal de Chapelain, intitulé La Couronne Impériale, qui accompagne la fleur du même nom. L'auteur y fait allusion à la prétendue passion de M^{lle} de Rambouillet pour Gustave-Adolphe. Pendant la période suédoise de la guerre de Trente ans, Julie s'était intéressée vivement aux succès du roi de Suède. On l'avait raillée de ce sentiment, Voiture entre autres, et on lui répétait qu'elle était amoureuse du roi. Chapelain suppose que Gustave, après sa mort, a été métamorphosé en fleur, et n'aspire plus qu'à la seule gloire de faire partie de la Guirlande:

Je suis ce prince glorieux
De qui le bras victorieux
A terrassé l'orgueil d'un redoutable empire.
Au plus froid des climats je me sentis brusler
Par un nouveau soleil que l'univers admire

Au comble d'un succès qui les peuples étonne, Vainqueur des ennemis et vaincu du malheur, Je rencontray la mort dans le champ de Bellone. L'Amour vit mon désastre et flattant ma douleur Me convertit en une illustre fleur, Que de l'Empire il nomma la COURONNE.



LA COURONNE IMPÉRIALE, PEINTE SUR VÉLIN PAR NICOLAS ROBERT (« GUIRLANDE DE JULIE »)

(Collection de Mm• la duchesse d'Uzès douairière.)

Ainsi je fus le prix que cherchoit ma valeur;
Ainsi par mon trépas j'achevay ma conqueste;
En cet état, Julie, accorde ma requeste,
Sois pitoyable à ma langueur,
Si je n'ay place en ton cœur.
Que je l'aye au moins sur ta teste.

Selon Huet, cette pièce de Chapelain fut regardée comme la plus

belle du recueil. Nous lui préférons aujourd'hui *La Violette* de Desmarets de Saint-Sorlin.

Le volume se termine par une table alphabétique dressée selon l'ordre des premières lettres de chaque madrigal, et occupant cinq

feuillets supplémentaires.

L'opinion d'après laquelle les fleurs de la Guirlande auraient été peintes par Jarry lui-même ne peut guère se soutenir. La main d'un botaniste, d'un peintre de fleurs, de Nicolas Robert enfin, se reconnaît dans leur dessin. Robert, né à Langres vers 1610, mort à Paris en 1684, avait un grand talent de miniaturiste et était très versé en botanique. Il dessinait des plantes pour les brodeurs avec un soin, un fini, une perfection extrêmes. Celles de la Guirlande le mirent, dit-on, en grande réputation, si bien que Gaston d'Orléans, qui faisait cultiver à Blois un jardin considérable de simples, le prit à son service. C'est alors que Robert entreprit de peindre ce magnifique recueil de plantes que l'on retrouve plus tard au Cabinet du Roi, Louis XIV, après la mort de Gaston, ayant ordonné à l'artiste de continuer son travail. Robert fut, en outre, chargé de graver les plantes qu'il avait dessinées.

Montausier confia le soin de relier le manuscrit à l'un des premiers maîtres en la matière. La reliure est en maroquin rouge du Levant. Les plats, tant intérieurs qu'extérieurs, portent une décoration composée d'un semé de chiffres dorés, chaque chiffre étant formé des lettres J L inclinées vers la droite et de mèmes lettres inclinées vers la gauche et croisant les premières. JL (Julie-Lucine) était le chiffre de M^{lle} de Rambouillet. C'est une reliure doublée. c'est-à-dire que les plats intérieurs, au lieu d'être garnis d'étoffe, de papier ou de parchemin, portent une doublure également en maroquin rouge. Dans la première moitié du xviie siècle, ces reliures doublées étaient rares et ne s'appliquaient qu'à des ouvrages très soignés. On attribue traditionnellement celle-ci à Le Gascon, que l'on cite comme le premier maître du temps de Louis XIV; mais ce nom de Le Gascon ne nous est connu que par quelques écrivains, et la personnalité authentique de celui qu'il désignait demeure absolument incertaine. Quelques-uns pensent que Le Gascon n'est qu'un surnom, qui s'appliquait probablement à l'habile maître Florimond Badier.

Après la mort de M^{me} de Montausier, son mari conserva précieusement ce manuscrit de la *Guirlande*. Des mains du duc, il passa dans celles de sa fille, la duchesse de Crussol d'Uzès. A la mort de

celle-ci, il fut vendu par ses héritiers. Moreau, premier valet de

chambre du duc de Bourgogne et collectionneur de goût, l'acheta quinze louis et l'offrit à François-Roger de Gaignières. Du cabinet de de Gaignières il passa dans celui du chevalier de B***. A la vente de ce dernier, il fut acheté par l'abbé de Rothelin, de l'Académie des Inscriptions, qui en fit présent à M. de Boze. Le manuscrit de M^{me} la duchesse d'Uzès douairière porte encore en haut du recto du second feuillet le billet d'envoi de l'abbé de Rothelin:

Je prie M. de Boze de bien vouloir accepter le présent livre et le placer dans son magnifique cabinet, comme une marque de ma tendre amitié.

L'ABBÉ DE ROTHELIN.

M. de Cotte, secrétaire de l'Académie des Inscriptions, acheta le manuscrit des héritiers de M. de Boze et le céda à M. Gaignat, à la vente duquel il fut acquis par le duc de La Vallière. Après la mort de ce célèbre bibliophile, son cabinet fut vendu, en 1784, et la duchesse de Châtillon, une La Vallière, racheta la Guirlande illustrée, 14 510 livres. Depuis, cet ouvrage est resté dans la famille



LA FLAMBE
PEINTE SUR VĖLIN PAR NICOLAS ROBERT
(« GUIRLANDE DE JULIE »)
(Collection de M== la duchesse d'Uzès douairière.)

d'Uzès. On a répété qu'à cette vente il avait été acheté par un libraire anglais. C'est une erreur. Les deux catalogues conservés à

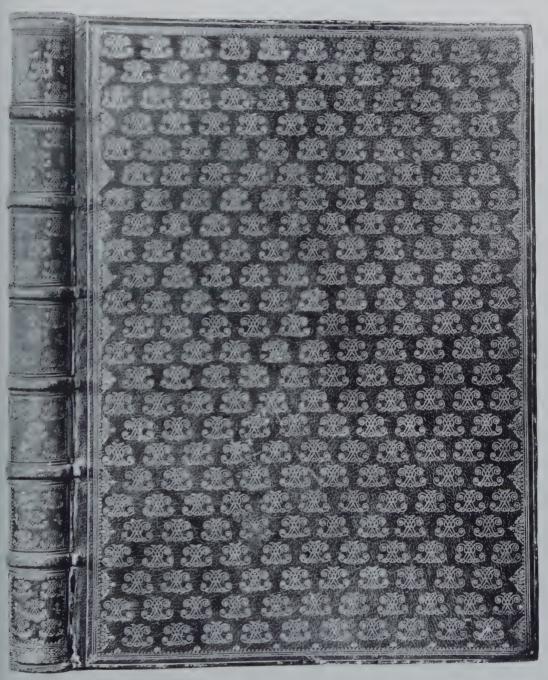
la Bibliothèque Nationale, annotés par Van Praët et Debure, libraires chargés de la vente La Vallière, ne portent aucun nom d'acquéreur. D'autre part, M^{me} la duchesse d'Uzès douairière veut bien m'autoriser à dire que son beau-père le duc d'Uzès a toujours soutenu, et très vivement, que la Guirlande n'était jamais allée en Angleterre; cette assertion est confirmée par une note de Pierre Deschamps, continuateur du Dictionnaire de Brunet et bibliographe d'une compétence indiscutable. La bibliothèque de la rue Spontini possède, en effet, un exemplaire, annoté par Deschamps, du catalogue La Vallière; en marge de la notice concernant notre manuscrit illustré, on lit cette note : « 44 540 livres. — M^{me} de Châtillon. — Aujourd'hui chez le duc d'Uzès son descendant. » Le chiffre 14 540 livres est tiré de l'exemplaire annoté par Debure ¹.

Les détails de ce beau manuscrit, présentés par la Gazette des Beaux-Arts à ses lecteurs, ne donneront qu'une idée assez incomplète de l'original, du modelé si fin des fleurs, de leurs tons adoucis comme ceux des vieilles tapisseries, du velours des lettres fondu par le temps avec l'ambre du vélin. Mais ces images, ombres de choses exquises, ont au moins un mérite, celui d'être les premières qui aient été publiées.

M^{me} la duchesse d'Uzès douairière, artiste elle-même d'un grand talent, s'intéresse à tout ce qui touche aux arts. Ma requête au sujet de ces reproductions a été accueillie par elle avec une bonne grâce dont le souvenir m'est très précieux. Qu'elle veuille bien agréer ici l'hommage respectueux de notre vive et sincère gratitude.

G. GABILLOT

^{1.} Les madrigaux de la Guirlande ont été imprimés à plusieurs reprises. L'édition de Petit, en 1729 (Vie du duc de Montausier); celle de l'abbé Rive, bibliothécaire du duc de La Vallière (1779) et enfin celle de Livet (Précieux et Precieuses, 1858) ont seules été faites, je crois, d'après le manuscrit illustré.



RELIURE DE LA « GUIRLANDE DE JULIE »

PAR LE GASCON

(Collection de M^{me} la duchesse d'Uzès douairière.)

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

IMP. MELZER



L' « ATALA » DE CHATEAUBRIAND ET L' « ATALA » DE GIRODET



DESSIN DE GIRODET (Cabinet des estampes, Paris.)

n sait quel fut, dès son apparition en 1801, le succès, aussi éclatant qu'inopiné, du roman d'*Atala*.

En détachant cet épisode du Génie du Christianisme pour le publier à part et antérieurement, Chateaubriand avait songé bien plus à sa réputation qu'à son apostolat. Ce petit livre d'une centaine de pages le fit entrer tout d'un coup dans la gloire. Seul ou réuni au Génie du Christianisme, il n'eut pas moins de onze éditions entre 1801 et 1805, date à

laquelle parut la douzième, que l'auteur donnait comme définitive; il ne disait pas dernière, et il avait raison.

Il y avait, dans les aventures assez banales que la prose magique de Chateaubriand avait idéalisées, de quoi séduire les artistes, non sans les embarrasser aussi. On se rappelle sans doute le sujet du roman, plus cité peut-être que lu aujourd'hui. Atala, fille d'un Espagnol et d'une Indienne, vit dans la tribu maternelle au milieu des forêts de l'Amérique du Nord. Elle sauve un jeune Natchez, Chactas, fait prisonnier et condamné au supplice du feu. Elle s'enfuit avec lui, en est aimée et l'aime (comme on aimait depuis Rousseau). Mais sa mère, qui l'a faite chrétienne, l'a enchaînée dans un vœu de virginité. Elle céderait cependant à la passion qui l'entraîne ainsi que son amant, sans l'intervention d'un coup de tonnerre venu fort à propos, et aussi d'un vénérable missionnaire, le Père Aubry. Puis, au moment où il va l'unir à Chactas, elle s'empoisonne pour tenir son serment.

La passion exaltée, la sentimentalité poussée jusqu'à la sensiblerie,

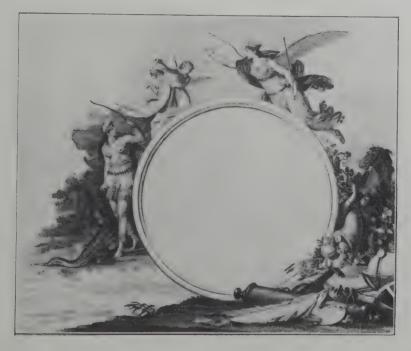
les effusions déclamatoires n'avaient rien d'absolument nouveau, ni dans l'art, ni dans la littérature, depuis Rousseau, Greuze et Diderot. Même le classicisme révolutionnaire s'était souvent traduit chez certains disciples de David par des accents mélodramatiques autant que pathétiques. Mais, si le personnage d'Atala, fille d'un blanc, permettait une interprétation conforme au type de beauté consacré : « elle était régulièrement belle... ses joues d'une blancheur éclatante... elle ressemblait à une reine par l'orgueil de la démarche... on aurait pu la prendre pour une statue de la Virginité endormie », Chactas, cet Indien de race rouge, s'éloignait singulièrement des modèles admis. Peut-être aussi la vision des artistes se troublait-elle devant les descriptions exubérantes d'une nature exotique et d'une végétation dont rien d'analogue ne se rencontrait dans le paysage poussinesque.

Non pas qu'on ignorât, au xviiie siècle, l'Amérique, les sauvages et la vie sauvage. Mais l'histoire elle-même et, bien plus encore, le roman, la poésie et la philosophie n'en traçaient que des tableaux de fantaisie ou tout idéalisés. On ne s'étonnera donc pas que les artistes n'aient eu aucun souci de l'exactitude dans la représentation des pays ou des types ethnographiques (à vrai dire le mot ne figurait pas dans le dictionnaire). Un indigène du Nouveau-Monde, c'était pour eux une belle et vigoureuse nudité. Une coiffure et un pagne de plumes multicolores, un collier, des anneaux de coquillages aux bras et aux jambes, quelquefois un tatouage, et voilà un Indien ou une Indienne des *Incas* de Marmontel, d'une estampe sur l'*Indépendance des États-Unis*, du frontispice même de l'Atlas du voyage de La Pérouse. Bien plus, on retrouvera le procédé dans une gravure de Gérard sur le Voyage de Humboldt, datée de 1817.

Dans ces conditions, les chefs du dogmatisme classique, peintres ou critiques d'art, laissèrent le roman nouveau en dehors de leurs préoccupations ou de leurs discussions. Je ne trouve rien qui en vienne ni chez David, ni chez Prud'hon, ni chez Gros, ni chez Gérard. Girodet ne s'y hasarda que tard; son tableau date de 1808.

^{4.} Il faut voir dans Diderot (Essai sur la peinture, t. X, édit. Assézat, p. 487) le portrait du Sauvage : « Le Sauvage a les traits fermes, vigoureux et prononcés, des cheveux hérissés, une barbe touffue, la proportion la plus rigoureuse dans les membres... Les traits de sa compagne, son regard, son maintien ne sont point de la femme civilisée. Elle est nue sans s'en apercevoir... aucun vêtement n'a soutenu ses mamelles. Sa longue chevelure est éparse. Elle est bien proportionnée. »

Mais les artistes secondaires qui cultivaient le genre, et surtout les illustrateurs, s'emparèrent bien vite de ces épisodes, auxquels la popularité du roman assurait au moins un succès de curiosité. Dès 4802, quelques mois après l'apparition du roman, M¹¹º Lorimier, qui se faisait une spécialité de la sensiblerie, exposait (n° 200) Une jeune fille près d'une fenêtre pleurant sur une page d'Atala. L'auteur avaitelle versé elle-même des larmes avant de les peindre? Ces larmes tombaient-elles sur le livre, comme celles d'Atala qui « tombaient



FRONTISPICE DE L' « ATLAS DU VOYA GE DE LA PÉROUSE », PAR MOREAU LE JEUNE

dans la fontaine sur laquelle elle se penchait », ou comme celles du Père Aubry qui « tombaient sur sa barbe »? Le tableau a disparu, je crois.

Nous connaissons par des gravures celui de Gautherot, exposé au même Salon : Le Convoi d'Atala. Landon écrit qu'on a vu avec intérêt cette toile du genre pathétique 1. Il a l'émotion facile. Gautherot avait entrepris de traduire ce passage du roman : « Cependant une barre d'or se forma dans l'Orient. Les éperviers criaient sur les rochers et les martres rentraient dans le creux des ormes : c'était

^{1.} Annales du Musée, 1802, p. 109. La toile de Gautherot y est reproduite.

le signal du convoi d'Atala. Je chargeai le corps sur mes épaules; l'hermite marchait devant moi, une bêche à la main. Nous commençames à descendre de rochers en rochers;... à la vue du chien qui nous avait trouvés dans la forêt, et qui maintenant bondissant de joie nous traçait une autre route, je me mis à fondre en larmes.



LE CONVOI D'ATALA, PAR GAUTHEROT (Salon de 1802.)

Souvent la longue chevelure d'Atala, jouet des brises matinales, étendait son voile d'or sur mes yeux. »

Inutile de dire qu'il n'y a dans la gravure (ni dans le tableau sans doute) trace ni de la « barre d'or », ni de l'espèce de douleur solennelle, que l'admirable prose de l'auteur exprime si puissamment et — ici tout au moins — si discrètement. Gautherot montre tout simplement un sauvage qui porte avec effort un corps féminin. Landon louait le paysage mélancolique (oui, à la rigueur) et le chien « qui donnait à la scène son unité »! Il aurait pu noter la recherche de couleur locale, qui consiste dans un petit palmier (!) qu'on aperçoit à l'horizon.

En 1806, Hersent exposait Atala s'empoisonnant dans les bras de

Chactas⁴. C'était à peu près le début d'un artiste qui devait avoir plus tard son heure de réputation. Toile étrange et difficile à décrire. C'est au milieu de l'orage: Chactas, assis sur un rocher, tient dans ses bras Atala à genoux, pressée contre lui; d'une main, elle porte à sa bouche le fatal poison. Il semble bien que quelques éclairs et de larges ondées sillonnent la nue, et l'on aperçoit dans un lointain très reculé un Père Aubry minuscule, qui brandit une lanterne. Les deux personnages principaux étaient grandeur nature dans le



LA COMMUNION D'ATALA, GRAVURE D'APRÈS UN DESSIN DE MALLET (Cabinet des estampes, Paris.)

tableau. Atala est vêtue d'une robe à l'antique, et le vent emporte au-dessus de la tête de Chactas une étoffe qui se gonfle à la façon d'une voile, dans le genre de celle qu'on voit dans le Déluge de Girodet. Les peintres de ce temps goûtaient beaucoup cet effet. Je ne crois pas que l'œuvre ait été jamais gravée en dehors des Annales du Musée.

Après cela, il faudrait citer de nombreuses illustrations. On en trouve toute une suite de Mallet: Chactas abattu aux pieds d'Atala, la Communion d'Atala, où Atala ne laisse pas d'avoir une expression

1. Annales du Musée. année 1806, 2º partie. p. 93, reproduction au trait. La toile ne figure pas dans l'œuvre d'Hersent, telle qu'on la possède (très incomplète) au Cabinet des estampes.

assez extatique, mais où malheureusement le Père Aubry est ridicule; de Dugourc, Atala et Chactas descendant le fleuve, Mort d'Atala (où Dugourc paraît avoir confondu, à propos de Chactas, le type nègre avec le type indien); etc. Tout cela ne vaut que comme curiosité et pour rehausser les mérites de Girodet.

En 1808, au Salon même où nous allons rencontrer Girodet, Lordon, qui a représenté ailleurs Atala et Chactas trouvés par le Père Aubry, Chactas et Lopez, etc., faisait ses débuts en exposant la Communion d'Atala¹. Il s'était inspiré du passage suivant : « Le prêtre ouvrit le calice; il prit entre ses deux doigts une hostie blanche comme la neige et s'approcha d'Atala, en prononçant des mots mystérieux. Cette sainte avait les yeux levés au ciel, en extase. Toutes ses douleurs parurent suspendues: toute sa vie se rassembla sur sa bouche; ses lèvres s'entr'ouvrirent et vinrent avec respect chercher le Dieu caché sous le pain mystique. »

La composition présente des rapports frappants avec celle de l'Atala au tombeau, mais le P. Aubry a dans la physionomie une expression béate et dans l'attitude une gesticulation contournée, Atala une passivité, qui enlèvent à la scène toute émotion. Il ne reste plus rien de Chateaubriand.

Il ne faut pas s'en prendre au roman si jusque-là il n'avait été illustré que par des artistes sans talent. Il allait rencontrer une meilleure fortune avec Girodet.

L'esprit de Girodet, curieux des nouveautés, bizarrement partagé entre des audaces qui se ressentent déjà du romantisme et des timidités qui viennent de son éducation, devait se laisser prendre plus qu'un autre au charme raffiné d'Atala. Dans le préambule de son poème sur la Peinture, il disait : « Je fais aborder le peintre dans les déserts sublimes de l'Amérique indienne, dont l'auteur d'Atala nous a donné des descriptions ou plutôt des peintures si brillantes. » Il développait longuement cette idée dans le poème même :

Vérs un monde nouveau prenons un libre essor...
Où sans art la nature étale avec fierté
Et son luxe sauvage et sa vierge beauté,
Où des forêts sans fond les noires profondeurs
De la hache jamais n'ont ressenti l'outrage,
Et, portant jusqu'au ciel leur dôme de feuillage,
De l'Indien errant cachent l'amour heureux.

^{1.} Annales du Musée, Salon de 1808, 4re partie, p. 85.

Des tableaux plus touchants viennent s'offrir au sage, Mais laissons-les tracer au chantre de Chactas. Qui peindrait mieux que lui ses amours, ses combats, La Vierge du désert et, du fils des cabanes Les berceaux suspendus aux festons des lianes¹?

Quoi qu'il en dise dans ses vers, il ne laissa pas tous ces tableaux « au chantre de Chactas », et il entreprit d'en transposer au moins un dans son art. Il pouvait hésiter entre trois scènes, les seules qui



DESSIN DE GIRODET POUR SON TABLEAU « ATALA AU TOMBEAU » (Musée du Louvre.)

sortissent de la simple illustration anecdotique : le grand épisode de la séduction au milieu de l'orage, la mort, l'ensevelissement. En prenant la dernière, il choisit fort bien le thème de son inspiration, car il offrait de la nouveauté, mais comportait néanmoins une interprétation qui ne s'écartait pas de l'idéal classique².

Le tableau paraît tout fait dans Chateaubriand : « O mon fils! Il

1. Girodet, Le Peintre, ch. IV, p. 451-452 (OEuvres posthumes, publiées par A. Coupin, 4829, t. I).

2. Comme il le faisait toujours, Girodet avait préparé son tableau par de nombreuses études préliminaires : premières pensées, dessins divers, même croquis de plantes exotiques (Musées du Louvre, d'Orléans, d'Angers). Le dessin du Louvre, que nous donnons à titre de curiosité, est assez extraordi-

eût fallu voir un jeune sauvage et un vieil hermite, à genoux l'un vis-à-vis de l'autre dans un désert, creusant avec leurs mains un tombeau pour une pauvre fille, dont le corps était étendu près de là.

« Quand notre ouvrage fut achevé, nous transportâmes la beauté dans son lit d'argile... Ensuite je répandis la terre du sommeil sur un front de dix-huit printemps; je vis graduellement disparaître les traits de ma sœur et ses grâces se cacher sous le rideau de l'éternité; son sein surmonta quelque temps le sol noirci, comme un lis blanc s'élève du milieu d'une sombre argile. « Lopez », m'écriai-je alors, « vois ton fils inhumer ta fille! » et j'achevai de couvrir Atala de la terre du sommeil. »

Ce n'est pourtant pas là, suivant nous, le vrai thème du tableau. Girodet, qui avait l'esprit déclamatoire, mais non pas vulgaire, ne sentit peut-être pas ce qu'il y avait de tendu dans cette description, où certaines phrases sonnent faux; il comprit du moins que quelques détails, ne fût-ce que le sein pointant au-dessus de la terre du tombeau, offensaient un goût un peu délicat et enlevaient quelque chose à la sérénité douloureuse de la scène.

Et, très ingénieusement, il transporta à l'ensevelissement l'admirable description de la mise en linceul : « Vers le soir, nous transportâmes ses précieux restes à une ouverture de la grotte qui donnait vers le Nord. L'hermite les avait roulés dans une pièce de lin d'Europe filé par sa mère. Atala était couchée sur un gazon de sensitives de montagnes; ses pieds, sa tête, ses épaules et une partie de son sein étaient découverts. On voyait dans ses cheveux une fleur de magnolia fanée, celle-là même que j'avais déposée sur le lit de la vierge pour la rendre féconde. Ses lèvres, comme un bouton de rose cueilli depuis deux matins, semblaient languir et sourire. Dans ses joues d'une blancheur éclatante on distinguait quelques veines bleues. Ses beaux yeux étaient fermés, ses pieds modestes étaient joints et ses mains d'albâtre pressaient sur son sein un crucifix d'ébène; le scapulaire de ses vœux était passé à son cou. Elle paraissait enchantée par l'ange de la mélancolie et par le double sommeil de l'innocence et de la tombe. Je n'ai rien vu de plus céleste. Quiconque eût ignoré que cette jeune fille avait joui de la lumière aurait pu la prendre pour la statue de la Virginité endormie. »

naire. On a même pu voir, indiquée comme une première ébauche pour l'Atala, une toile représentant à mi-corps une femme étendue, endormie ou évanouie (Exposition de David et ses élèves, 1913), qui soulève quelques doutes.



ATALA AU TOMBEAU



On ne cherchera dans l'Atala de Girodet ni le lyrisme passionné, ni le pathétique de l'Atala de Chateaubriand, ni le sentiment de la nature grandiose de l'Amérique primitive. Pas plus que Gautherot, il ne comprenait la beauté de la « barre d'or qui se levait à l'Orient »; on ne la trouve pas dans son tableau. Bien plus, il n'a pas songé à peindre certains détails pittoresques et touchants à la fois, ceux auxquels s'attache la douleur et où elle trouve quelquefois des larmes : la fleur de magnolia, « déposée autrefois sur le lit de la vierge », pas davantage le scapulaire de ses vœux. Quant à l'exécution, personne n'en méconnaît la sécheresse s'il s'agit de la touche, la pauvreté s'il s'agit de la couleur. Partout aussi une application minutieuse qui ne sait rien sacrifier.

En revanche, il y a de véritables, de grandes beautés, dès qu'on accepte la tradition classique. La scène est expressive dans sa simplicité. Le corps d'Atala, où l'on retrouve « les pieds modestes joints l'un contre l'autre », a bien la souplesse de la « Virginité endormie ». L'artiste a même exprimé quelque chose d'insaisissable : le silence majestueux de la douleur. Tout laisse une impression de pureté, de dignité, de tristesse presque religieuse, tandis que Chateaubriand a répandu dans le roman la passion presque sensuelle et la glorification presque païenne de la beauté féminine. Ainsi Girodet, qui ne se posait ni en croyant, ni en apòtre, est ici plus près que l'écrivain lui-mème de la conception qui inspira le Génie du Christianisme.

HENRY LEMONNIER



CROQUIS PAR GIRODET Cabinet des estampes, Paris.

RODIN INTERPRÈTE

DES CATHÉDRALES DE FRANCE¹



DÉTAIL DE L'ÉGLISE DE CHAMPEAUX DESSIN A LA PLUME, PAR M. A. RODIN

Le livre de M. Rodin sur les cathédrales de France n'est pas un livre : ce sont des notes frémissantes, de nobles pensées, de belles métaphores qu'il est difficile de serrer par une bandelette pour en faire une couronne. N'y cherchez ni l'histoire des cathédrales, ni les lois de leur équilibre, ni l'explication de leur encyclopédie de pierre : vous seriez déçu. L'esprit positif qui demande à ses lectures des faits précis, de solides notions à emporter en voyage, n'a rien à faire ici. M. Rodin donne peu de raisons, et celles qu'il donne semblent faites surtout pour lui-mème. Il voit l'architecture en sculpteur. Si on lui demande pourquoi les cathédrales sont

1. Auguste Rodin, Les Cathédrales de France. Paris, Armand Colin, 1914.

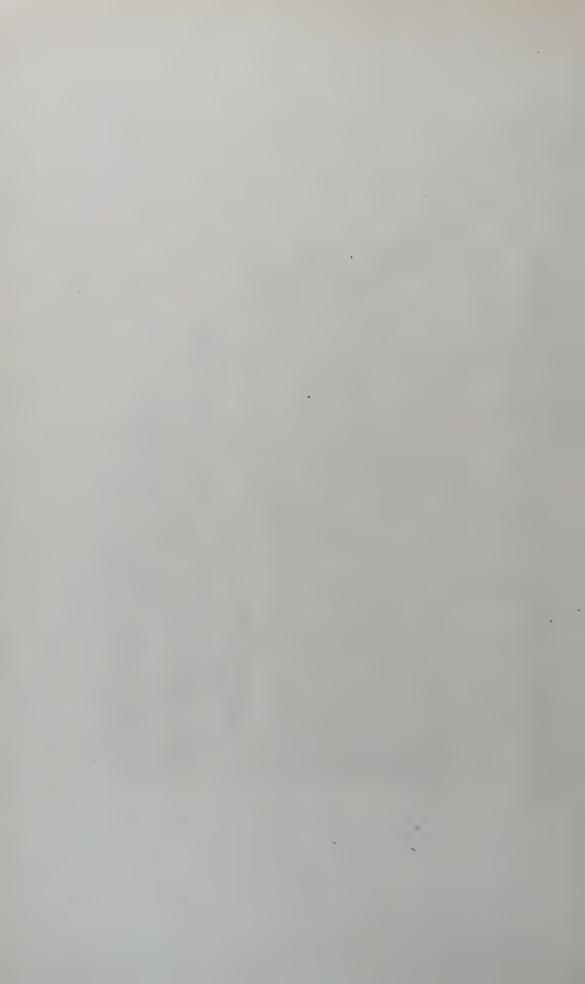
Un vol. in-4°, avec cent planches inédites hors texte. — Le livre est précédé d'une préface de M. Charles Morice. Il y caractérise à grands traits l'art du Moyen âge; puis il montre en des pages intéressantes comment la cathédrale est morte et comment l'admiration l'a ressuscitée. Il insiste fort justement sur la valeur du témoignage qu'apporte M. Rodin, qui, au rebours de Renan, comme il le dit lui-même, est parti du Parthénon pour venir adorer à Chartres. Cent croquis de voyage ont été empruntés à l'album de M. Rodin pour illustrer le volume.



TRANSEPT DE LA CATHÉDRALE DE NANTES

DESSIN PAR M. RODIN

Imp. R. Engelmann. Paris



belles, il répond qu'elles sont pétries avec de la lumière et de l'ombre. Dans la cathédrale, comme dans le corps humain, chaque chose est à son plan, et c'est la lumière et l'ombre qui révèlent ces harmonies. Chaque heure dévoile une beauté nouvelle. Les artistes modernes ont perdu le secret du plan, de la profondeur, des ombres éloquentes; c'est pourquoi leurs œuvres sont plates, sèches, sans âme: quand ils touchent aux monuments du passé, leurs restaurations sont autant de crimes. Telle est à peu près toute la doctrine de M. Rodin.

Mais est-il nécessaire que M. Rodin nous donne des raisons? Il suffit qu'il admire. Quand un homme qui a fait des chefs-d'œuvre nous dit que les cathédrales sont sublimes, qu'il faut les contempler à travers des larmes de joie, on peut bien le croire sur parole.

Demande-t-on ses raisons au voyant, au prophète? On l'écoute et on sent brûler son cœur dans sa poitrine.

M. Rodin est un témoin. Inspiré, pareil à son Saint Jean-Baptiste, il affirme des vérités et nous supplie de les croire. Écoutez ses versets :

- « L'esprit qui créa le Parthénon est le même que celui qui créa les cathédrales gothiques. »
- « Tel bas-relief d'Amiens est beau comme une stèle grecque de la grande époque. »
- « Les artistes qui ont fait cela ont jeté dans le monde un reflet de la divinité. »
- « Le tempérament français a réalisé la perfection et il l'a recouverte d'un voile de modestie. »
- « Le Parthénon a défendu la Grèce... Le pays ne peut pas périr tant que les cathédrales seront là. Ce sont nos Muses. Ce sont nos Mères. »
- « Pourquoi dédaignez-vous le bonheur? Venez recevoir de ceux qui ne sont plus, mais qui nous ont laissé de si magnifiques témoignages de leur âme, la vraie vie. »

Pour exprimer ce qu'il sent, M. Rodin trouve des métaphores qui rivalisent de beauté avec les beautés qu'il veut peindre. Voici sous quel aspect lui apparaissent les arcs-boutants : « La cathédrale est entourée d'amis fidèles et puissants qui la soutiennent dans son attitude de prière, comme les Hébreux soutenaient les bras de Moïse tendus vers Dieu. » L'ondulation des moulures gothiques s'associe dans sa pensée aux mouvements de la mer : « Les moulures gothiques », dit-il, « sont quelquefois inspirées de la tempête. Elles sont, comme la mer, en ressauts. » La beauté de l'arc d'un portail se

49

révèle à lui tout à coup : « Je comprends l'éloquence profonde de l'arc. Il m'apparaît le satellite d'un astre. »

Ne dites pas : « Ce ne sont que des métaphores. » Les belles métaphores prouvent beaucoup, car seules les belles choses font naître les belles images. Parfois ses métaphores participent de la vision et presque de l'extase : « Deux colonnes, près du chœur, m'apparaissent comme deux anges. Elles sont deux grands témoignages de la force et de la pureté qui ont ici leur sanctuaire... Soudain, voici qu'à les contempler toujours plus amoureusement, je grandis, je participe à leur nature, des effluves de pureté et de force me viennent d'elles. La jeunesse de mon âme se ranime. » Chose admirable! chez cet artiste qui ne semble épris que des formes, les apparences se résolvent presque toujours en esprit, se transfigurent en symboles, s'achèvent en hautes pensées morales. La feuille d'un chapiteau l'émeut; mais voyez jusqu'à quelles profondeurs descend cette émotion : « Cette feuille qui surgit... c'est la même pensée qui fit des héros et des martyrs qui fit aussi cette feuille. » Et ailleurs : « Devant la cathédrale je me sens soulevé, transporté par le sentiment de la Justice. Justesse plastique, image et correspondance de la Justice morale. » Oui donc a mieux senti les harmonies de l'âme? et n'a-t-il pas le droit de dire qu'il n'y a d'art que religieux?

Le livre de M. Rodin, je n'en doute pas, fera aimer les cathédrales, mais il fera aussi mieux connaître M. Rodin. On admirera ce frémissement intérieur, cet enthousiasme qui grandit avec les années; on sera frappé de la noblesse de la pensée et parfois ébloui par des éclairs. Ce livre est un témoignage : il prouve que les grands artistes ne sont grands que par l'àme. M. Rodin s'apparente tout naturellement aux plus belles sensibilités du xixe siècle. Il lui arrive souvent de sentir comme Chateaubriand, comme Michelet, comme Ruskin. Il y a dans René une phrase pleine de beauté et de mystère : « Qu'ils sont beaux, » dit Chateaubriand, « ces bruits qu'on entend autour des dômes! » Que voulait-il dire? Nul sans doute ne l'a su, mais voici qu'une phrase de M. Rodin illumine soudain la phrase de Chateaubriand : « Dans la majesté dont s'enveloppe la cathédrale comme d'un immense manteau, les bruits de la vie, - les pas, le roulement d'une voiture, une porte qui se ferme, — retentissent. La solitude les règle suivant un sens harmonieux des proportions. »

M. Rodin s'apparente aussi aux poètes. Ses phrases commencent parfois comme des *Méditations*: « En entrant dans cette vieille église, il me semble que j'entre dans mon âme... », ou bien : « Il

n'y a point d'heure dans cette cathédrale, il y a l'éternité. » Il a l'accent religieux des lyriques : « Cette fleur, du violet que j'aime dans un vitrail de Notre-Dame, me touche comme un souvenir, surtout maintenant que nous retournons à Dieu, elle et moi. »

Mais c'est quand il peint la beauté féminine qu'il rivalise avec les poètes les plus délicats : « Ce coin de la bouche, ce trait mince d'abord, qui se détourne et s'élargit en ondulant : le dauphin antique... Les mots qui se meuvent en sortant des lèvres sont



ÉTUDE DE CATHÉDRALE, DESSIN A LA PLUME, PAR M. A. RODIN

dessinés par elles, par leur si délicieuse ondulation. » Sully Prudhomme a-t-il écrit sur la jeune fille un petit poème plus tendre et plus chaste que celui-ci :

« Une petite Française vue à l'église, un petit muguet fleuri dans une robe neuve. La volupté est encore étrangère à ces lignes adolescentes. Quelle grâce modeste!... Placé derrière elle, je ne voyais que le chiffre général de sa personne et le rose velouté de sa joue d'enfant-femme. Mais elle lève la tête, se détourne un instant de son petit livre, et un profil de jeune ange apparaît. C'est, dans tout son charme, la jeune fille de la province française : simplicité, honnêteté, tendresse, intelligence, et ce calme souriant de l'inno-

cence vraie qui se propage comme une douce contagion et verse la paix dans les cœurs les plus troublés. »

Comme tous les vrais poètes, il sent partout le mystère. Victor Hugo ne parle de la statue qu'avec une sorte de terreur : il lui semble que cette forme éternelle est née d'une incantation. M. Rodin, qui a fait des statues de ses mains, n'est pas éloigné de croire à cette incantation : « Réalité de l'âme, » dit-il, « que l'on peut mettre dans une pierre, que l'on peut emprisonner pour les siècles. » Et ces statues qu'il entrevoit, la nuit, il lui semble « qu'elles attendent quelque grave événement ».

Les grands artistes n'ont pas besoin de nos livres ; la contemplation de la nature, la méditation, le rêve les instruisent mieux. M. Rodin est arrivé à cette heure dont parle Virgile, où les songes deviennent des vérités. Sa « nouvelle amie, la vieillesse » lui a apporté des certitudes. Il nous les communique. Nous pouvons, nous devons être heureux. « Quel paradis que cette terre! Essayons seulement d'épuiser le lot de bien, le bonheur qui nous est dévolu : nous n'y parviendrons pas, car il est infini. » Comment arriver au bonheur? Par le travail qui conduit à l'admiration. « Commencez par étudier une plante, et vous mépriserez tout l'enfantillage des intérêts. » « Remettons tout en admiration, et n'allons pas chercher si loin la beauté. » La beauté est partout : vous la trouverez en regardant la fleur du chemin ou les visages qui vous entourent : « Regardez vos parents, vos amis, admirez la beauté touchante de ces chères figures où transparaissent des âmes qui se sacrifient en silence. Voyez vos amis comme Rembrandt voyait les siens : il n'y avait que de vivants chefs-d'œuvre, n'est-ce pas, autour de ce grand homme. » L'admiration est inséparable de l'amour. L'homme ne peut s'élever plus haut : « Admirer, c'est vivre en Dieu. » Ne nous livre-t-il pas ici, en même temps que le secret du bonheur, le secret de l'éternelle séduction des chefs-d'œuvre? Les hommes sentent que le grandartiste, quand il a créé une merveille, n'était qu'admiration, amour; ils sentent qu'il a été heureux. Et c'est à ce bonheur qu'ils voudraient avidement s'associer.

Le travail de la pensée solitaire, le progrès des années, élèvent M. Rodin d'idées en idées, le conduisent jusqu'au seuil du mystère. Il médite sur le sentiment religieux : « L'art était, pour les artistes d'autrefois, l'une des ailes de l'amour, la religion était l'autre. L'art et la religion donnent à l'humanité toutes les certitudes dont elle a besoin. » Une messe qu'il entend dans la cathédrale de Limoges

RODIN INTERPRÈTE DES CATHÉDRALES DE FRANCE 377

fait éclater dans son àme une tempète. Architecture, musique, liturgie, toutes ces puissances combinées lui arrachent des cris de passion :

« L'église n'est plus terrible comme elle était avant que ne



DETAIL DE L'ÉGLISE DE CHAMPEAUX, DESSIN PAR M. A. RODIN

commençàt l'office... L'amour répond Credo. Ah! tout est amour ici!

- « Quelle soumission dans cet Amen qui se prolonge!
- « La voûte est encore plus haute maintenant, immense.
- « Crescendo. Voix pure, ultra céleste.
- $\mbox{``Ah!}$ oui, quelle gloire de soumettre notre esprit à la règle qui peut le remodeler! "

Et il conclut : « La foi a civilisé les Barbares que nous étions; en la repoussant, nous sommes redevenus Barbares. »

Je pensais, en lisant ce livre de M. Rodin, à ceux que Viollet-le-

Duc, un artiste lui aussi, a écrit sur les cathédrales Tous les deux nous invitent à admirer, mais y eut-il jamais pareil contraste? Chez l'un, des intuitions, des métaphores, des cris d'admiration; chez l'autre, une lumière égale et la logique du géomètre. Sa pensée est aussi aiguë que le fin cravon avec lequel il dessinait. Mais à ce merveilleux Viollet-le-Duc, qui est tout intelligence, il a manqué une chose : le songe. Sa cathédrale n'a pas de mystère : elle semble éclairée par des vitraux blancs. Qu'est-il arrivé? C'est que quand Viollet-le-Duc a créé, il a produit des œuvres qui peuvent satisfaire la logique, mais qui glacent la sympathie. La froide lumière de la raison pure tombe sur ses moulures. Tel n'est pas M. Rodin. Après avoir lu son livre, après avoir été le confident de ses élans devant les cathédrales, après avoir eu la surprise de cette perpétuelle palpitation intérieure, on comprend pourquoi il n'est pas un point de l'épiderme de ses statues qui ne frémisse. Et l'on s'explique son aphorisme : « L'intelligence dessine, mais c'est le cœur qui modèle. »

Ce n'est donc pas avec la seule raison que l'on crée l'œuvre d'art, ce n'est pas non plus avec la seule raison qu'on la comprend. Les Grecs savaient cela. Ils nous ont dit que les Muses inspiratrices étaient filles de Zeus, le dieu de la raison et de la lumière, mais leur mère, Mnémosyne, était une déesse titanique, fille de la Terre et du Ciel, et sœur de l'Océan.

ÉMILE MALE



TÈTE DU « BALZAC » DE M. A. RODIN



L'ANNONCIATION, TABLEAU ATTRIBUÉ A LÉONARD DE VINCI (Galerie des Offices, Florence.)

LA « MADONE BÉNOIS »

ET LES OEUVRES DE JEUNESSE DE LÉONARD DE VINCI

PRÈS que l'attention de toute l'humanité intelligente a été ramenée vers Léonard de Vinci par une disparition et une réapparition également dramatiques, le moment peut sembler opportun pour considérer la position que le maître occupe dans les annales de la critique artistique.

En l'espace de près de quatre cents ans, le travail des générations, qui fait la tradition, s'est accumulé autour de lui; son image a été d'abord déformée par la légende, puis s'est graduellement précisée; aujourd'hui, elle brille dans tout son éclat. Une multitude d'admirateurs, de chercheurs, de critiques, dissertent, analysent, discutent sur ce qui reste de lui, des volumes sont écrits sur toutes ses œuvres; une Société même, — la Raccolta Vinciana — s'est formée avec le seul objet de coordonner et d'examiner tous les matériaux apportés à l'étude de l'artiste, de sa vie et de son œuvre, qui sont autant de problèmes la Bibliothèque vincienne devient plus ample d'année en année : l'Italie, la France, l'Allemagne, l'Angleterre, la

^{1.} Le siège de cette Société est à Milan, au Castello Sforzesco; c'est là qu'est conservé tout le dossier Léonard. Chaque année, un rapport est publié par cette admirable Société, qui prépare, avec le concours du gouvernement italien, l'édition complète et définitive des œuvres de l'homme universel.

Russie, la Norvège et la Suède ne cessent d'ajouter à la collection des volumes ou des séries d'articles, si bien que l'on ne peut deviner jusqu'où s'élèvera dans l'avenir ce grand monument international.

Jadis le roman et la légende ont fait leur œuvre; un charme a été jeté sur la figure mythique de Léonard, dont le véritable visage était difficile à distinguer à travers les brumes du temps. Puis, est venu l'esprit d'enquête et d'investigation, l'esprit scientifique et moderne, qui voulait des faits et non des rêves. Et quel a été le résultat de son intervention? Les brumes ont été largement dissipées, la légende purifiée, la vérité retrouvée peut-être. Personne ne peut nier qu'un immense progrès n'ait été accompli. Pourtant n'y a-t-il pas danger à raffiner par trop? Ne courons-nous pas le risque de réduire Léonard à une ombre de lui-même, et de refaire de lui un mythe? L'un après l'autre, peintures, dessins, sculptures lui sont enlevés. Ce ne sont plus que des morceaux d'école, des copies ou des faux, si bien qu'il ne nous restait plus guère que Monna Lisa... Avant son enlèvement, il s'était déjà trouvé des personnes plus ou moins averties pour déclarer que le Louvre ne possédait du tableau fameux qu'une copie. Ainsi Léonard disparaît comme peintre et survit à peine dans un petit nombre de dessins!. C'est pousser la logique d'un raisonnement à l'absurde.

Voici comment raisonnent, en effet, certains critiques : « Léonard », disent-ils, « était un homme si merveilleux qu'il ne pouvait rien produire qui n'eût le sceau de la perfection. Il a créé Monna Lisa, mais il n'a pu peindre la Belle Ferronnière ni le Saint Jean-Baptiste (du Louvre) parce que ces œuvres (disent-ils) ne sont pas de la même qualité que la Joconde.» Cette sorte d'argumentation ne s'accorde pas avec l'idée du développement, qui est la loi de tout pouvoir humain, loi à laquelle un Léonard même n'a pas dù échapper. Lui aussi, comme les autres artistes, a eu sa période d'apprentissage et de dépendance. avant d'atteindre à la puissance qu'il possédait lorsqu'il a peint Monna Lisa: alors, — entre 1500 et 1504 — il avait cinquante ans. Il faut placer avant cette apogée une trentaine d'années d'activité laborieuse, dont la plus grande partie a été dépensée à Florence. Les premières œuvres devaient nécessairement être moins accomplies que celles de la pleine maturité. C'est donc une nécessité historique que d'admettre l'existence de peintures primitives de Léonard. Bien des

^{1.} Par exemple M. Thiis, le savant norvégien, accepte seulement comme dessins originaux de Léonard sept des quarante-deux qui portent le nom du maître au Musée des Offices.



DESSIN DE LÉONARD DE VINCI POUR UNE « MADONE » (British Museum, Londres.)

critiques, avant moi, ont pensé que des peintures de ce genre devaient encore exister.

Je n'hésite pas à placer dans cette catégorie la *Ginevra dei Benci* de la galerie Liechtenstein, à Vienne, un portrait que Morelli, suivi



DESSIN DE LÉONARD DE VINCI POUR UNE « MADONE »
(British Museum, Londres.)

par mon ami Berenson et par d'autres, ont attribué à Verrocchio, le maître de Léonard. J'en dirai autant de la fameuse *Annonciation* des Offices, dans laquelle je vois Léonard travaillant avec un

1. M. W. Bode a été le premier à identifier ce portrait et à le restituer à Léonard.



Léonard de Vinci pinx.

LA MADONE « BENOIS »
(Galerie de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg.)



autre élève sous la direction de Verrocchio. Il y a d'autres peintures de la même époque qu'une critique plus exacte rendra un jour sans doute à Léonard.

Aujourd'hui je voudrais parler seulement d'une de ces peintures, que peu d'amateurs ont vue et que j'ai eu le privilège d'examiner en Russie lorsqu'elle se trouvait dans une collection particulière, à

Saint - Pétersbourg. C'est un petit panneau représentant la Vierge avec l'Enfant et mesurant 0m48 sur 0m3151

M^{me} Bénois, qui en a été le dernier propriétaire, le tenait de son grand-père, M. Sapojnikoff, qui l'avait acheté en 1824 d'un Italien, à Astrakhan. Le tableau. après avoir été exposé en 19082, vient d'être acquis par le tsar et ajouté par lui aux richesses de son magnifique Musée de l'Ermitage. Il sera, à la place qu'il occupe désormais, l'objet d'une attention nouvelle, et peut-être ceux qui hésitaient encore à y reconnaître la



D'après l'Album Toscanelli.

LA MADONE AVEC L'ENFANT JÉSUS COPIE FLORENTINE DE LA « MADONE BENOIS »

main de Léonard seront-ils convertis par une connaissance plus intime de l'œuvre et de son charme particulier3.

Le sujet religieux est traité de manière tout humaine : une jeune mère jouant avec son nourrisson. Deux problèmes semblent avoir

1. Le panneau a été depuis peu transposé sur toile.

2. Il fut reproduit alors pour la première fois dans la revue Staryé Gody

pl. à la p. 710.

3. L'attribution à Léonard a été admise dejà par le directeur du Musée de l'Ermitage, M. de Liphart (Les Anciennes Écoles de peinture au Musée de l'Ermitage, Bruxelles, G. van Oest, 1910, p. 30 et 32) et par G. Frizzoni (Nuova Antologia, 1er juillet 1911.)

intéressé l'artiste : l'étude d'un enfant qui cherche à mettre sa vision au point sur un objet rapproché et l'imitation minutieuse d'une chevelure frisée, ainsi que d'une draperie aux plis multipliés. Le parti pris montre donc que le peintre s'est intéressé à des problèmes d'ordre scientifique, aussi bien qu'au rendu de détails précieux. Dans la réalisation technique l'œuvre n'est pas parfaite, — pas encore, dirais-je, — car Léonard devait être tout jeune. Mais laissons pour le moment la question de date.

Quelle est l'impression générale que nous donne l'original? Admettons d'abord l'étonnement qui peut résulter d'abord de l'absence complète d'idée religieuse, puis de l'insuffisante beauté de la couleur et des formes. Regardons de plus près, en songeant que les plus grandes créations de Léonard sont de celles qui ne se font pas comprendre à première vue et qui ne s'adressent pas à la foule. Monna Lisa demeure une énigme pour les plus savants, et n'est-il pas vrai que déjà, dans cette petite Madone, nous sentons un élément d'étrangeté, de subtilité, de mystère? L'esprit qui a créé ces figures n'était pas un esprit ordinaire; c'était un esprit plein de vagues curiosités et toujours en expérience. Avec quel soin amoureux sont étudiées les belles boucles de cheveux, avec quel soin est examinée l'action de l'enfant qui essaie de fixer son regard sur la fleur? Ici Léonard se révèle, — au moins je le crois, — à ceux dont le regard perce la surface des choses.

Mais il y a d'autres considérations à invoquer. Y a-t-il quelque témoignage formel de l'attribution? Heureusement il existe au British Museum deux dessins qui représentent la même composition et qui sont universellement admis comme l'œuvre de Léonard. Sir Sidney Colvin les a déjà indiqués comme des preuves de l'authenticité du tableau¹. De plus on connaît différentes copies et variantes de la composition, qui ont été réunies par le D^r Gronau² et dont voici les plus notables.

- 1. Madone Toscanelli³, vendue à Florence en 1883, copie avec variante (la Vierge tient une cerise) par un disciple médiocre de Botticelli.
 - 2. Galerie Colonna, Rome⁴. Copie par Lorenzo di Credi, dont
- 1. Burlington Magazine, janvier 1912, p. 230. La direction de la revue a bien voulu prêter à la Gazette les clichés de ces deux dessins.
 - 2. Zeitschrift für bildende Kunst, 1912, p. 253-259.
- 3. Album de la collection Toscanelli, nº 450, pl. XXXVI^A. Calque au trait dans Salomon Reinach, Répertoire de peintures, t. I, p. 409. Le possesseur actuel est inconnu.
 - 4. Salomon Reinach, Répertoire, t. II, 172.

Vasari nous dit qu'il a copié souvent Léonard, son condisciple.



LA MADONE AVEC L'ENFANT JÉSUS, PAR LORENZO DI CREDI (Galerie Colonna, Rome.)

3. Collection du comte Spencer, à Althorp Park (Northampton).

Copié par un Florentin du commencement du xvi° siècle, peut-être Sogliani¹.

4. Musée de Magdebourg. Variante flamande dans le style de Joos van Cleef d'Anvers. Ici la figure de saint Joseph a été ajoutée.

En dehors de ces copies, il existe plusieurs arrangements du motif: l'un est le célèbre petit tableau léonardesque qui a passé en vente en 1889 dans une petite ville de Bavière et a été acquis par la Pinacothèque de Munich au prix de 22 marks²; une autre de ces variantes était un tableau de Raphaël, la Madone à l'æillet, connue par plusieurs copies, dont l'une se trouve au musée du Louvre (1513 B)³. On connaît d'autres emprunts faits par Raphaël à Léonard et des copies libres comme le dessin du Louvre qui a pour modèle la Joconde elle-même ou la Sainte Famille du Prado, dérivée du carton de la Sainte Anne.

Placez tous ces tableaux, copies ou variantes, à côté de la Madone Bénois. Il ne faudra pas longtemps pour reconnaître que l'exemplaire de Saint-Pétersbourg demeure à part du groupe et au-dessus. L'existence même de copies textuelles atteste que l'original était devenu célèbre; il existait avant la période romaine de Raphaël, à laquelle appartient la Madone à l'œillet. Tout ceci nous conduit à l'identification dont M. de Liphart, l'aimable directeur du Musée de l'Ermitage, me fit part le premier, à savoir que la Madone Bénois serait l'une des deux Madones auxquelles Léonard fait allusion dans une note écrite par lui sur un de ses dessins des Offices : « Aux mois de [septembre ou octobre] 1478, j'ai commencé les deux Vierge Marie⁴. » L'acquisition d'une œuvre que des critiques très prudents ont pu rapprocher d'un témoignage authentique de Léonard fait grand honneur à la Galerie impériale de Saint-Pétersbourg.

HERBERT COOK

^{1.} Photographie Hanfstaengl. La *Mudone Bénois* elle-même a été attribuée par M. Thiis à Sogliani.

^{2.} Étudié par E. Müntz et reproduit en héliogravure dans la Gazette des Beaux-Arts, 1890, II, p. 97 et suiv.

^{3.} Raphaël (coll. des Klassiker der Kunst), p. 201.

^{4. «} bre 1478 incominciai le due Vergini Marie ». L'autre Vierge était peutêtre la Madone au chat, un tableau perdu, préparé par des dessins, assez nombreux, qui ont été soigneusement réunis par M. Thiis.



Cliche Bronn

TROIS ÉTUDES DE LA TÊTE D'UNE DANSEUSE, DESSIN PAR M, EDGAR DEGAS

LA COLLECTION CAMONDO AU MUSÉE DU LOUVRE



M^{lic} DANGEVILLE « PRÉPARATION » PAR M.-Q. DE LA TOUR

Le comte Isaac de Camondo a mérité ce beau nom d'amateur que I'on a moins souvent lieu d'attribuer à nos contemporains depuis que les collectionneurs se font plus nombreux et se distinguent moins des marchands 1. Il a eu des curiosités diverses et, pour les satisfaire, du goût, autant que les moyens matériels. Plusieurs départements du Louvre sont intéressés par une donation qui, à côté des peintures, comprend des tapisseries, des meubles, des objets d'art du xviiie siècle, des faïences et des porcelaines, des bronzes de la Renaissance et des

estampes japonaises. Cependant, ce qui nous touche le plus chez. M. de Camondo, c'est une prédilection passionnée et en même temps très libérale pour l'art français. Dira-t-on qu'il est plus facile à un étranger d'unir dans un même amour sans préjugé ce qu'un siècle classique a produit de plus universellement admiré et les innovations.

1. Voir la notice sur le comte de Camondo lue par M. Gaston Migeon à l'assemblée générale de la Société des Amis du Louvre, le 13 janvier 1913.

encore contestées de nos écoles modernes? En tout cas, l'honneur reste d'un choix qui n'a presque jamais manqué de s'arrêter aux artistes les plus originaux et aux œuvres les plus significatives. M. de Camondo ne pouvait de plus noble façon reconnaître l'hospitalité qu'il a reçue dans notre pays. Sa qualité d'étranger l'excuse de n'avoir pas senti autant que nous l'utilité de la coutume qui impose à toute œuvre désignée pour le Louvre une attente de dix années au moins après la mort de son auteur. La valeur insigne des objets légués absout l'administration d'avoir, pour une fois, enfreint une règle qu'en dépit d'un tel précédent il est indispensable de maintenir. L'impressionnisme est déjà le passé, un passé glorieux dont l'influence, plus ou moins transformée, se prolonge même chez ceux qui à ses tendances en ont substitué d'autres. Nous commençons à le juger comme un moment historique de l'art français au xixe siècle, à l'égal du romantisme ou du réalisme d'où il est sorti par action directe ou par réaction. Pour établir ce jugement, le public possédera désormais un ensemble de témoignages incomparable.

Le Louvre consacre à la collection Camondo une suite de salles qui permettent des arrangements presque semblables à ceux que l'on aime dans une galerie particulière. Croyant servir l'intérêt de leur gloire, la plupart des grands donateurs exigent que les œuvres réunies par eux ne soient pas divisées. Ce désir est naturel; mais il n'est pas sans inconvénient, puisqu'il s'oppose à tout classement logique : notre musée ne risque-t-il pas de devenir un assemblage incohérent de collections plus ou moins disparates? Cependant personne, je crois, ne regrette qu'il y ait au Louvre une salle La Caze et d'y voir-ce qu'a pu faire avec des ressources restreintes un homme de grand goût et d'heureuse initiative. La collection Moreau-Nélaton forme un précieux ensemble où l'on se plait à étudier le développement de l'art français durant les deux premiers tiers du xixe siècle. Comme l'a noté M. Pierre Lalo dans un remarquable article publié peu après la mort du donateur¹, la série des tableaux et dessins modernes légués par M. de Camondo complète et continue la collection Moreau-Nélaton, reprenant l'art français à peu près au point où celle-ci s'arrête et le conduisant jusqu'à nos jours. Le plan que M. de Camondo s'est proposé et qu'il s'est efforcé de suivre, avant presque toujours en vue dans ses acquisitions l'intérêt du musée, justifie les conditions stipulées par son testament. Encore faut-il savoir

^{1.} Dans le journal Le Temps (4 aout 1911).

LA COLLECTION CAMONDO AU MUSÉE DU LOUVRE

gré au testateur de sa modération, puisqu'il a d'avance accepté, après un délai de cinquante ans, la dissolution de l'ensemble formé par lui.

LES PEINTURES ET LES DESSINS

LE XVIIIº SIÈCLE



MASQUE DE L'ARTISTE PRÉPARATION » PAR M.-Q. DE LA TOUR

Les quelques œuvres appartenant au xviiie siècle ne sont certes pas la partie la plus importante de la donation; mais elles n'en sont pas la moins agréable. Elles étaient chez M. de Camondo. elles continueront d'être, au Louvre, l'ornement suprême de salons que garnissent les pièces d'un magnifique et précieux mobilier.

On y verra une seule peinture. C'est un portrait d'homme qui fut acquis à la vente de la princesse Mathilde. Le catalogue de cette vente le classe, sans préciser

davantage, dans l'école française du xviiie siècle. MM. L. Vaillat et Ratouis de Limay le citent parmi les œuvres attribuées à Perronneau⁴. Dans leur instructif catalogue des peintures de la collection Camondo, MM. Paul Leprieur et Louis Demonts maintiennent l'attribution en gardant la même prudence2. Malgré le manque de renseignements documentaires, j'incline, pour ma part, à une opinion plus affirmative. Nous ne savons pas le nom de ce gentilhomme vêtu d'un habit de soie grise et d'un gilet à fleurs. Deux petits yeux vifs éclairent une face large, au teint brouillé: les chairs, un peu molles, s'affaissent, au bas des joues, en double menton. Cette

^{1.} J. B. Perronneau, p. 142.

^{2.} Je remercie MM. Leprieur et Demonts de m'avoir obligeamment communiqué les bonnes feuilles de ce catalogue : j'ai largement profité des recherches qu'ils ont faites pour reconstituer l'état civil de chaque tableau ou dessin.

image vivante peut être rapprochée des portraits d'Oudry et d'Adam l'ainé qui sont des ouvrages authentiques et excellents de Perronneau. On y retrouve cette pratique du pinceau procédant par larges hachures qui dénonce l'homme habitué à manier le pastel. Le portrait de la collection Camondo a cette bonhomie, ce naturel, cette couleur harmonieuse, qui sont les qualités propres de Perronneau : une sorte de vérité calme y apparaît, perçue sans effort et rendue avec aisance.

La vérité et la vie ont chez La Tour un autre accent d'intensité et de profondeur. On imagine que les modèles de Perronneau furent le plus souvent satisfaits de leur ressemblance : ils se reconnaissaient tels qu'ils croyaient être. La Tour présente aux hommes et aux femmes de son temps un miroir magique où s'impriment en un amalgame inséparable ce qu'ils savent et ce qu'ils ne savent pas d'eux-mêmes, ce qu'ils cachent et ce qu'ils affichent. Avant de nous frapper par la sûreté du dessin et la solidité de la structure, ses portraits nous surprennent comme des révélations. Ainsi que dans tout art supérieur, il y a création, parce qu'il y a une sorte de vérité surnaturelle qui est comme l'épanouissement du possible et du vraisemblable, et c'est là proprement la poésie du portrait. Mieux encore peut-être que dans les œuvres achevées, le prodigieux scrutateur de la physionomie humaine se découvre dans ces crayons rehaussés de pastel ou de blanc qui sont les premières et vives approches d'une lutte victorieuse avec le modèle. M. de Camondo avait acquis à la vente Goncourt deux de ces admirables « préparations ». L'une est le masque du peintre lui-même, l'autre est l'une des deux études connues pour le portrait de Mile Dangeville. Les Goncourt les considéraient à juste titre comme deux des pièces les plus précieuses de leur collection; ils les ont reproduites dans leur ouvrage L'Art du XVIIIº siècle. Le rire de la célèbre actrice est pour eux, « la mystérieuse et énigmatique expression d'une Joconde sensuelle, d'une Joconde des Menus-Plaisirs¹ ». L'autre dessin, bien qu'il ne nous montre que le masque, et peut-être même à cause de cette disposition concentrée sur ce qu'il y a de plus expressif dans les traits d'un visage, est égal, sinon supérieur, au portrait plus complet que possédait déjà le Louvre 2. Ces larges yeux rieurs et avides, ce gros nez palpitant, cette bouche sinueuse et volontaire

^{1.} L'Art du xviii siècle, t. I, p. 250.

^{2.} On voit au musée de Dijon un masque analogue et non moins beau; le visage y est tourné un peu plus de trois quarts.



PORTRAIT D'UN GENTILHOMME

(Musée du Louvre. – Collection Camondo.)



LA COLLECTION CAMONDO AU MUSÉE DU LOUVRE 394

qu'encadrent les plis profonds des joues, tout, dans ce visage d'un spectateur à qui rien n'échappe, semble fait pour aspirer, absorber et rendre la vie, tout y commente ces paroles bien connues où La Tour s'est peint comme avec ses crayons : « Ils croient que je ne saisis



Cliché Braun.
FIGURE DU « PRINTEMPS », DESSIN PAR ANTOINE WATTEAU

que les traits de leurs visages mais je descends au fond d'eux-mêmes à leur insu et je les remporte tout entiers. »

Le Louvre n'est pas moins riche en dessins de Watteau qu'en pastels de la Tour. Mais quand il s'agit de deux maîtres dont le génie sans rival est la gloire de l'art français au xvui siècle, quiconque ajoute à nos richesses à droit à notre gratitude. Watteau et La Tour nous apparaissent comme les plus véridiques et les plus profonds interprètes de l'esprit de ce siècle si français. L'un peint les

individus, l'autre les loisirs et les jeux de la vie mondaine où ces individus se rencontrent, se cherchent ou se fuient suivant les affinités secrètes, les hasards des circonstances ou l'attraction des sexes. Sur notre éternel et vain désir de léguer à l'indifférent avenir l'image durable de notre personne, La Tour a édifié une œuvre d'historien et de moraliste qui fait penser aux Caractères de La Bruyère ou aux Mémoires de Saint-Simon. Watteau, qui dans les deux parties de son art, la couleur et le dessin, s'égale aux plus illustres de la peinture, fut un grand peintre dans de petits sujets : ses Fêtes galantes, où la fantaisie se mêle subtilement à la vérité, expriment toute la poésie d'un siècle qui n'a guère connu le lyrisme. Marivaux seul lui ressemble et se sert comme lui du travestissement pour généraliser l'analyse la plus aiguë de la réalité. Watteau invente en observant. Il crée un monde où les airs de tête, les attitudes, les costumes portent les signes distinctifs d'un temps, et ce monde, animé d'une vie mystérieuse et durable, toujours jeune après deux siècles écoulés, se prête encore à la figure de nos rêveries.

Dans les admirables dessins que nous a laissés Watteau, il en est peu qui se rapportent à des tableaux exécutés ou projetés : la plupart ont été faits sans autre intention que de satisfaire ce besoin de créer des formes qui était en lui. Comme le dit le comte de Caylus dans sa Vie d'Antoine Watteau retrouvée et publiée par les Goncourt, « il dessinait sans objet ». Le beau dessin aux trois crayons qui entre au Louvre a cet intérêt particulier d'être une étude pour une peinture décorative d'assez grande dimension, aujourd'hui perdue. C'est le Printemps, une des Quatre Saisons qui ornaient la salle à manger du fameux financier et amateur Crozat. Les nus sont rares dans les dessins de Watteau : celui-ci suffirait pour montrer quel caractère de grandeur le peintre de tant de minuscules chefs-d'œuvre était capable de donner à une composition décorative ¹.

C'est encore aux écrivains dont le fraternel accord a restauré chez

^{1.} Caylus prétend que les Quatre Saisons furent exécutées d'après des esquisses de Charles de la Fosse (Vie d'Antoine Watteau, dans E. et J. de Goncourt, L'Art du xviiie siècle, t. I, p. 22). Les Goncourt, qui possédaient le dessin du Printemps et aussi celui de l'Automne (aujourd'hui dans la collection de M. Walter Gay), ont signalé (L'Art du xviiie siècle, t. I, p. 43) la méprise évidente d'un auteur peu bienveillant, dont les intentions s'annonçaient dès les premiers mots du discours qu'il lut à l'Académie royale le 3 juin 1748: « Loin de blâmer ceux qui ont écrit avant moi la vie d'Antoine Watteau, je leur sçais au contraire bon gré des sentiments d'amitié et de reconnaissance qui les ont fait agir. Il me paraît seulement qu'ils ont un peu trop accordé à la louange. »

nous le goût et la connaissance de l'art du xvine siècle qu'appartint l'agréable dessin de Boucher représentant une Jeune femme vêtue « à l'espagnole ».

Enfin des pièces heureusement choisies de Cochin, d'Augustin de Saint-Aubin, de Fragonard et de Prud'hon¹ nous sont présentées avec de non moins bons certificats d'origine. Les deux dessins de Saint-Aubin, représentent, à la plume et au lavis, le « bal de Saint-Cloud, chez Griel ». Le plus charmant des deux est celui où les grands



Cliché Braun.

L'IMPÉRATRICE JOSÉPHINE, DESSIN PAR PRUD'HON

arbres enguirlandés de lampions et les silhouettes pressées de la foule s'opposent à l'irradiation lumineuse d'un feu d'artifice.

Avec son preste pinceau plus ou moins chargé de sépia, Fragonard suscite les jeux de la lumière et de l'ombre et les mouvements de jeunes femmes demi-nues et leurs frimousses enrubannées : une cage est suspendue au plafond, des rideaux de lit s'agitent et, sous leurs plis, une femme s'épouvante gentiment; sa compagne, relevant sa chemise qui brûle, court au milieu des meubles renversés; une porte s'ouvre et des servantes enjouées arrivent au secours.

1. Collections Destailleur, de Chennevières, de Boisfremont fils.

Prud'hon emploie comme à son habitude le papier bleu, le crayon noir et la craie. Le beau dessin de la collection Camondo est une étude pour le portrait de l'impératrice Joséphine. La pose est assez différente de celle que le peintre adopta finalement dans la toile célèbre que possède le Louvre, l'impératrice est assise, le buste un peu penché en avant; le corps, vu de profil, paraît mince et long, tandis que la tête, tournant sur l'épaule, se présente de trois quarts: à droite s'ouvrent les perspectives d'un parc et l'on aperçoit entre les feuillages le marbre d'une statue antique. La composition définitive montre assurément un plus juste rapport entre la figure et le paysage; quel progrès surtout dans l'attitude, dans cette expression de langueur et de majesté! Mais on n'en goûtera pas moins la grâce, le naturel et la simplicité du dessin de la collection Camondo¹.

LE XIXº SIÈCLE

En regard de l'unique peinture et des douze dessins du xviiie siècle, cent trente-six tableaux, pastels, aquarelles et dessins représentent

1. MM. Leprieur et Demonts rapprochent avec raison ce dessin d'un autre dessin qui a fait partie de la collection Jacques Doucet et qui est une étude pour un portrait de Mme Dufresne. Même pose, même guirlande de fleurs sur les genoux, mêmes accessoires, même paysage. La ressemblance est si extraordinaire que l'on se demande d'abord s'il est possible qu'un peintre ait pu songer à faire en deux compositions identiques le portrait de deux personnes différentes. Or, le nom de Mme Dufresne, femme d'un marchand de tableaux lié avec Prud'hon, étant certifié par divers documents peu contestables (Voir le Catalogue de la collection Jacques Doucet, t. I, nº 41), on peut être tenté de supposer, comme l'a fait le rédacteur du catalogue Doucet, que le dessin de la collection Camondo représente aussi Mme Dufresne et non l'impératrice Joséphine. Cependant, quoique l'analyse physionomique ne soit pas très poussée dans ces deux études, particulièrement dans celle de la collection Doucet, on garde l'impression de deux modèles distincts: la femme qui a posé pour le dessin Doucet semble avoir un visage plus rond, et on l'imagine blonde, tandis que le dessin Camondo nous montre une femme brune au visage allongé dont le type est bien celui de Joséphine. Je crois donc qu'il faut accepter une explication très simple dont l'origine remonte à M. de Boisfremont, ami de Prud'hon et premier propriétaire de ces deux dessins (Voir le Catalogue de la vente de Boisfremont fils, 9 avril 1870, nºs 2, 8 et 9): avant de peindre la grande toile qui est au Louvre, Prud'hon esquissa plusieurs compositions qu'il présenta au choix de l'impératrice : l'étude qui entre au Louvre avec la collection Camondo est classée par Edmond de Goncourt comme étant la troisième (Catalogue raisonné de l'œuvre de Prud'hon, p. 32, n°43); un peu plus tard, ayant à faire le portrait de M™ Dufresne, il n'eut aucun scrupule à reprendre dans ses cartons une des compositions inutilisées, et c'est ainsi que la jolie femme du marchand de tableaux fut substituée à la belle créole, épouse couronnée du vainqueur d'Austerlitz.

le siècle qui vient de finir. Ces œuvres ont été acquises au gré des circonstances qui les faisaient passer dans des ventes publiques ou dans des expositions, et M. de Camondo, en les achetant, a surtout obéi — il faut l'en féliciter — à l'ambition de posséder pour son agrément un objet plaisant ou admirable. Néanmoins, quand on voit dans une collection dont la partie principale est formée par les œuvres des peintres dits impressionnistes les noms de Corot, d'Eugène Delacroix, d'Ingres, de Millet, de Barye, de Daumier, de Puvis de Chavannes, de Jongkind, il est impossible de ne pas reconnaître que ce choix suppose une idée raisonnée de l'évolution historique et logique de l'art français au xixe siècle, hors de l'académisme. L'intention d'ajouter à la beauté propre de chaque œuvre une valeur démonstrative est fort digne d'un musée. La collection a été conçue comme un livre sur la peinture française des cinquante dernières années; une introduction s'illustre de quelques beaux exemples empruntés aux maîtres les plus originaux de la première partie du xixe siècle, tandis qu'en manière d'appendice ou de conclusion un tableau de van Gogh, un tableau de Lautrec et des dessins de M. Forain nous montrent comment les esprits indépendants de la génération suivante transforment à leur usage l'impressionnisme.

Le temps a manqué peut-ètre à M. de Camondo pour remplir entièrement son programme, sauf en ce qui concerne les impressionnistes. Encore faut-il reconnaître que les trois toiles de M. Renoir qui sont datées de 1908, de 1909 et de 1910 ne sont pas celles qu'on aurait souhaitées au Louvre. Devant la Jeune fille assise et la Femme se peignant, on considère avec respect l'effort d'un grand artiste qui se renouvelle au seuil de la vieillesse, désireux de grandir et de simplisser sa manière; mais on pense aux toiles délicieusement sleuries qu'il a produites entre 1875 et 1885, et, à défaut de celles qui sont dans des collections publiques ou privées d'Allemagne et d'Amérique, on ira revoir au Luxembourg, parmi les tableaux qu'a légués Caillebotte, le Moulin de la Galette, la Balançoire, la Liseuse, le Torse de jeune femme et le Pont de Chatou. Il y a dans les œuvres de jeunesse de ceux qui sont prédestinés à être les peintres ou les poètes de la jeunesse un charme heureux que ne remplacent pas. plus tard, l'expérience, la réflexion et la volonté. Je crois que M. de Camondo n'a pas aimé M. Renoir spontanément et passionnément comme il a aime Manet, M. Degas et M. Monet. On dirait que, s'apercevant tout à coup d'une lacune regrettable dans le groupe

impressionniste, il a cédé à une nécessité logique plutôt qu'à un penchant personnel en ajoutant à sa collection trois signatures de M. Renoir.

Parmi les grands noms antérieurs au mouvement impressionniste, plusieurs ne figurent ici que pour mémoire. Un dessin d'Ingres, portrait d'homme à la mine de plomb, réplique d'un dessin appartenant à M. Bonnat, ne mériterait pas une mention spéciale, s'il n'était juste de louer l'intention de rapprocher M. Degas d'un maître pour lequel il a toujours avoué son enthousiasme. La collection Camondo, si riche en œuvres de M. Degas, ne possède pourtant aucun de ces dessins d'une précision minutieuse ou d'une incomparable pureté de ligne qui furent exécutés entre 4860 et 1870. Mais, à travers les changements de son esthétique et de sa technique, M. Degas est toujours resté l'homme qui, suivant sa propre parole, « est né pour dessiner ». Fidèle à la passion de sa vie, il pourrait s'intituler lui-même, comme le Japonais Hokousaï : « le vieillard fou de dessin ».

Au moment où M. de Camondo mourut, deux maîtres, deux dessinateurs puissants qui, malgré tant de différences, ne sont pas sans affinité, Barve et Daumier, étaient mal ou incomplètement représentés au Louvre. On pouvait admirer Barve sculpteur; mais une seule peinture, appartenant à la collection Thomy-Thiéry, faisait connaître un autre aspect, non le moins original ni le moins saisissant, de son génie. Le don récent de M. Zoubalof a fait entrer au Louvre une vingtaine de peintures et de ces extraordinaires aquarelles où. par les moyens tour à tour les plus simples et les plus raffinés, le poète de l'épopée animale évoque les jeux, les repos, l'affût, les combats, la course ou la marche des fauves dans des paysages inventés à leur ressemblance, solitudes rocheuses rayées ou tachetées comme le pelage du tigre ou du léopard, déserts sablonneux roux comme la crinière du lion. L'aquarelle de la collection Camondo, Tigre cherchant une proie, ne perd pas pour nous sa valeur parce que, au lieu d'être unique dans notre musée, elle continue dignement une admirable série.

De Daumier, qui ne comptait naguère au Louvre qu'une aquarelle presque insignifiante, le Louvre a reçu l'année dernière, à la suite de la vente Henri Rouart, deux œuvres très importantes : Crispin et Scapin et la Parade foraine. Le legs Camondo y ajoute une aquarelle dont le thème a souvent inspiré le satirique observateur de la grimace humaine : les Amateurs d'estampes se pressent

LA COLLECTION CAMONDO AU MUSÉE DU LOUVRE 397

et gesticulent autour d'un portefeuille, chacun ne pensant qu'à primer son voisin en criant plus fort que lui.

Quatre tableaux et quatre dessins rappellent ici deux des plus grands maîtres du xix siècle, ceux qui eurent l'action la plus étendue et la plus prolongée sur le développement ultérieur de la peinture: Corot et Delacroix.

Toute l'école du paysage moderne, jusqu'au moment où a prédominé l'influence de Cézanne, est issue de Corot. Dans les origines de Manet et de M. Claude Monet, la part de Courbet semble d'abord



Cliché Braun.

LA CHARRETTE, ROUTE SOUS LA NEIGE A HONFLEUR, PAR M. CLAUDE MONET

prépondérante, son réalisme robuste s'accordant mieux avec les théories de l'un et avec le tempérament de l'autre. Quand on regarde, dans la collection Camondo, les natures mortes de Manet, Une branche de pivoines, Tige et fleur de pivoines, qui datent des années 1867-1868, et même le Citron, peint plus tard (vers 1880), on voit bien comment une certaine fluidité de pinceau, et surtout une grâce native, le goût d'une composition moins ramassée, plus aérée, ont transformé la leçon de Courbet combinée avec celle des Espagnols. Cependant la filiation demeure évidente et n'est guère moins sensible dans les grands tableaux, Lola de Valence, le Fifre, et même le Port de Boulogne. C'est aussi à Courbet que l'on pense devant le beau tableau de M. Claude Monet, La Charrette, route

sous la neige à Honfleur, qui remonte à l'année 1865. Néanmoins, dans ce paysage si solidement construit, d'un effet simple et puissant, il y a déjà, malgré l'emploi d'une palette encore assez sombre, je ne sais quoi de subtil, d'aérien, qui ne vient pas de Courbet et dont la peinture française est redevable à Corot. Un peu plus tard, quand Manet et M. Claude Monet auront, sans qu'il soit facile de décider lequel a précédé l'autre, définitivement évolué vers la peinture claire, la distance qui les sépare de Courbet s'accusera tous les jours davantage, en même temps qu'ils développeront, chacun suivant son humeur propre, les conséquences contenues dans les exemples de Corot : gris argentés, lumière plus froide et plus blanche, limpidité de l'atmosphère et valeur légère des figures dans le paysage. Deux tableaux de M. Claude Monet, dans la collection Camondo, marquent cette évolution décisive : les Régates à Argenteuil et le Bassin d'Argenteuil; l'un est de 1874, l'autre de 1875. Ici, les voiles des barques claquent au vent qui fraichit, le ciel frémissant est traversé de nuages blancs et gris. Là, une impression de calme joyeux et la limpide allégresse d'un été commencant s'épand du vaste ciel pommelé de blancs nuages sur l'eau vivace du fleuve, tandis que, dans l'ombre transparente des grands arbres feuillus, les promeneurs du dimanche animent de leur présence la rive basse et plate.

Quoique l'influence directe de Corot se soit exercée presque uniquement par ses paysages et surtout par ceux de ses dernières années, on louera M. de Camondo d'avoir préféré pour le Louvre deux de ces tableaux de figures qui furent longtemps ignorés du public et dédaignés par les musées, deux de ces études simples et ingénues comme Corot en peignit toute sa vie pour sa seule satisfaction personnelle. Tantôt c'est un modèle favori du peintre qu'il se plait à travestir au moyen de quelques oripeaux rapportés d'Italie; tantôt c'est une jeune fille ou une fillette de village qu'un jour de pluie il fait poser dans la chambre qui lui sert d'atelier pendant un séjour à la campagne. Il ne se met pas l'esprit à la torture pour trouver un sujet. La jolie Mariée de la collection Moreau-Nélaton, c'est la bonne d'un camarade, le peintre Cibot. Ne lui arriva-t-il pas un jour, chez son ami Robaut, de faire le portrait de la petite fille qui lui apportait son déjeuner le matin, en l'affublant d'un gilet à manches retourné du côté de la doublure, et de nous faire accepter cette invention saugrenue par cette grâce qu'il eut jusqu'à son dernier jour d'allier le génie à la naïve et



J.-B. Corot pinx.

L'ATELIER (Musée du Louvre. — Collection Camondo.)



LA COLLECTION CAMONDO AU MUSEE DU LOUVRE 399

innocente gaieté d'un enfant? On donne des noms aux plus célèbres de ces œuvres, parce qu'il faut bien les désigner : La Femme à la perle, La femme en bleu, Velléda; mais il n'y a pas de sujet, c'est à peine s'il y a un sentiment exprimé; on n'y remarque même pas, le plus souvent, une curiosité particulière d'un type ou d'une physionomie. Ce sont de simples figures d'atelier, et l'on se demande par quel sortilège elles nous charment à l'égal des compositions les plus savantes ou les plus profondes. Corot n'a pas eu d'autre inten-



CHEVAUX SE BATTANT DANS UNE ÉCURIE, PAR EUGÈNE DELACROIX

tion que de faire, suivant sa vocation, de bonne peinture : il a peint ces femmes, ces jeunes filles ou ces fillettes comme Chardin peignait une pêche et un couteau, sans y mettre plus de malice : pour l'un comme pour l'autre, une douce et pénétrante et durable poésie a été la récompense de cet amour, de cette modestie et, disons-le, de cette bonté que suppose chez un grand artiste le désir de faire ce qu'il fait le mieux qu'il peut; car chaque fois qu'en travaillant nous ne pensons pas à plaire aux hommes, c'est comme si nous ne pensions qu'à plaire à Dieu. Il y a quelques années, le Louvre, déjà fort riche en paysages, ne possédait aucune figure de Corot. La première qui vint fut une Madeleine lisant dans un paysage. Aujourd'hui, grâce à la collection Moreau-Nélaton, grâce

aux acquisitions faites dans les ventes Dollfus et Henri Rouart, grâce enfin aux deux toiles de la collection Camondo, le public a sous les yeux plusieurs des plus belles et des plus importantes de ces œuvres, depuis le portrait, peint vers 1830, d'Alexina Ledoux, la jolie modiste qui faillit faire oublier à Corot son aversion pour le mariage 1; jusqu'à la Femme en bleu, qui date de 1874. Les deux tableaux de la collection Camondo sont de la période qui va de 1860 à 1868 : une gentille fillette au teint clair, vêtue d'une chemise et d'un jupon de grosse toile, peigne ses cheveux châtains; une Italienne en robe jaune est assise sur une chaise au milieu de l'atelier; elle tient une mandoline à la main et regarde la toile que supporte le chevalet. Ce dernier sujet plaisait au peintre qui l'a traité plus d'une fois. Aucune œuvre de Corot ne fait mieux comprendre ce que Roger Marx a été, je crois, le premier à dire, quand il a parlé de « ces ressemblances par où les intérieurs de Corot se rapprochent de ceux de Vermeer de Delft² ».

Lorsque parut, il y a une quinzaine d'années, la brochure de M. Paul Signac, D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme, elle put passer pour un ingénieux paradoxe. Aujourd'hui la thèse nous paraît incontestable. Si l'esthétique des impressionnistes, la théorie du plein air, le dédain des compositions préméditées, le travail direct d'après nature, le désir de transporter sur la toile, sans les modifier par une intervention de l'esprit, les harmonies spontanées de la nature, sont à l'opposé de ce qu'a voulu et de ce qu'a fait un Delacroix, leur technique dérive manifestement de ses recherches pour donner à la couleur un maximum d'intensité par l'emploi des hachures, par l'observation des contrastes et des complémentaires. Les impressionnistes bannirent ensuite ces matières terreuses dont Delacroix n'avait pas osé se séparer, bornant leur palette à un petit nombre de couleurs pures, aussi voisines que possible des éléments du prisme solaire.

Le Passage d'un gué au Maroc et les Chevaux se battant dans une écurie datent des dernières années du maître (1858-1860), c'està-dire de l'époque où il a le plus systématiquement appliqué ces lois de la couleur qu'il ne s'est pas lassé de poursuivre. Au-dessus des burnous et des chevaux dont les couleurs résonnent en sourdine dans l'ombre du crépuscule, le ciel vert et rose compose avec les teintes les plus riches et les plus rares une harmonie d'une douceur

^{1.} Voir Étienne Moreau-Nélaton, Le Roman de Corot, Paris, Floury, 1914, in-8. 2. Études sur l'école française, p. 34.

LA COLLECTION CAMONDO AU MUSÉE DU LOUVRE 401

délicieuse. L'autre tableau, d'un coloris non moins puissant, a une grandeur épique, et c'est une écurie, deux chevaux qui se battent et trois hommes réveillés en sursaut qui veulent les séparer : les deux chevaux, saisis d'une fureur subite, se dressent l'un contre l'autre pour se saisir à la gorge, formant comme une seule bête apocalyptique, monstrueuse et belle, dans une pénombre traversée de rayons. Delacroix aimait ces groupes de deux animaux sauvagement mèlés par la lutte. C'est encore le sujet de deux des aquarelles acquises par M. de Camondo; et la même beauté dramatique se



LA SEINE A ARGENTEUIL, AQUARELLE PAR J.-B. JONGKIND

voit dans le tableau de la collection Moreau-Nélaton, Cheval attaqué

par une lionne.

M. Étienne Moreau-Nélaton avait déjà introduit Jongkind au Louvre. Ce Hollandais, qui a passé une grande partie de sa vie en France, parcourant sans cesse son pays et le nôtre de Dordrecht à Honfleur et d'Argenteuil à Grenoble, ne fut guère apprécié de son vivant que par quelques amateurs indépendants et par des critiques moins nombreux encore1. Il fallut après sa mort le triomphe définitif de M. Claude Monet et de ses amis pour que le public s'aperçût de la place due à ce vagabond dans l'histoire du mouvement qui a

^{1.} Castagnary, Burty, Goncourt. Voir surtout Roger Marx, J.-B. Jongkind, dans Maîtres d'hier et d'aujourd'hui, Paris, Calmann-Lévy, 1914, p. 163-169 (réimpression d'une étude parue en 1893).

préparé l'impressionnisme. Cette place est celle d'un précurseur. Il avait étudié avec Eugène Isabey et il n'a guère été touché par l'exemple de Corot. Bien qu'il eût vite acquis une manière large et expressive, ses tableaux gardent souvent quelque lourdeur. Dans ses aquarelles, d'instinct, sans théorie, il invente une notation d'une extraordinaire liberté qui, sur un dessin simplifié, mais solidement établi, lui permet, avec quelques taches de teintes pures et franches, d'exprimer la légèreté de l'atmosphère, l'éclat de la lumière et les colorations fugitives de l'heure. Les trente-cinq aquarelles réunies par M. de Camondo s'échelonnent sur presque toute la carrière de Jongkind, les plus anciennes datant de 1838, les plus récentes de 1883. Les premières montrent encore quelque timidité dans l'exécution et, dans l'arrangement pittoresque du motif, quelque chose d'apprêté qui rappelle l'enseignement d'Isabey. Dès 1866 commence une série plus brillante et plus libre où la vivacité de l'impression, la fraicheur et la transparence de la couleur sont souvent admirables. Enfin, vers 1870, l'artiste veut rendre la vibration de la lumière, employant à cet effet de petites hachures ou de petites virgules de couleur séparées qui annoncent déjà nettement la technique dont M. Claude Monet allait bientôt faire un si remarquable usage 1.

Eugène Boudin n'est pas un novateur comparable à Jongkind. Cependant, il ne faut pas oublier qu'il fut au Havre, dès 1855, le premier maître de M. Claude Monet, alors âgé de quinze ans. Il participa, en 1874, à la première exposition de ceux qui ne s'appelaient pas encore les Impressionnistes. Ses marines aux ciels clairs et mouvants ne sont pas déplacées dans la collection Camondo et l'on appréciera davantage encore une des nombreuses études qu'il fit sur la plage de Trouville, où des figurines de baigneurs sont notées d'une tache vive et juste.

Je ne crois pas que Manet et ses amis aient jamais témoigné d'une grande sympathie pour l'œuvre de Puvis de Chavannes. Adeptes des théories réalistes qu'ils avaient héritées de Courbet, enfermés dans ce dogme de la vie moderne que leur prêchaient les littérateurs, tout les éloignait, semble-t-il, d'un art qui vise constamment au général, à l'universel et qui, lorsqu'il emploie le costume moderne, le place hors du temps. Mème les nymphes du divin bonhomme Corot ne trouvaient pas grâce alors devant la

^{1.} L'influence des aquarelles de Jongkind a persisté au delà même de l'impressionnisme : elle est visible dans les brillantes aquarelles d'Henri-Edmond Cross et, plus encore, dans celles de M. Paul Signac.

LA COLLECTION CAMONDO AU MUSÉE DU LOUVRE 403

critique réaliste. Les sévères allégories de Puvis de Chavannes semblaient marquer un retour à l'académisme abhorré. Mais l'enchaînement de l'histoire n'apparaît pas toujours aux yeux mêmes de ceux qui prennent la plus grande part aux événements. On diraît que les coureurs du poète, au moment où ils reçoivent la



Cliché Braun, JEUNES FILLES AU BORD DE LA MER, PAR PUVIS DE CHAVANNES

torche qu'ils transmettront bientôt à un autre, sont trop occupés de leur propre effort pour regarder leurs compagnons au visage. Ils ne voient que la torche dans leur main et l'espace devant eux. A la distance où nous sommes, nous saisissons mieux les actions et les acteurs. Nous voyons que Puvis de Chavannes n'est pas aussi étranger qu'il l'a cru peut-être lui-même au mouvement général qui a entraîné l'art français depuis le milieu du xixe siècle. Plusieurs éléments essentiels de son esthétique sont en germe dans Corot : le goût de la peinture claire, l'accord de la figure humaine et du paysage pour une expression poétique. D'autre part, ce goût de la peinture claire, recu de Corot, a dominé, dès le début, les impressionnistes et les a conduits à une manière de peindre qui n'est pas plus celle de Corot que celle de Puvis. Et cela revient à dire que, dans l'histoire du xixe siècle, tout cède devant l'importance de ce paysage dont Corot est le rénovateur. Même les peintres de figures sont, pour la plupart, des paysagistes. Le sens du paysage est le lien qui unit d'une génération à l'autre les talents les plus originaux de la peinture, tandis que le désir d'associer les spectacles et les saisons de la nature aux vicissitudes de la destinée humaine comme aux émotions de l'individu humain alimente le courant qui emporte la poésie française depuis Chateaubriand, Lamartine et Hugo jusqu'à M. Pierre Loti.

C'est pourquoi les Jeunes filles au bord de la mer, réplique réduite d'un tableau qui fut exposé au Salon de 1879, ne nous étonnent pas aujourd'hui entre les œuvres de Corot ou d'Eugène Delacroix et celles de M. Monet ou de M. Degas. Certes nous percevons ce qu'il y a ici de singulier et de grand : les gestes sont aussi calmes dans l'action que dans le repos; la couleur, par son harmonie douce et grave et sa clarté, exprime une pensée solitaire, invariable et sereine. Cependant un pareil amour de la nature n'a-t-il pas inspiré ceux qui ont voulu nous peindre l'un ou l'autre des deux aspects sous lesquels cette nature se présente à l'homme : l'heure insaisissable, fugitive et le perpétuel écoulement de toutes choses, — ou la solennelle beauté d'un univers semblable à lui-même à travers les milliers d'années, et ce perpétuel recommencement de tout, image brisée ou présage de l'éternité à laquelle notre esprit et notre cœur aspirent? Nil nisi divinum stabile est, caetera fumus.

PAUL JAMOT

(La suite prochainement.)

LES SALONS DE 1914

(DEUXIÈME ARTICLE 1)

LA SOCIÉTÉ NATIONALE DES BEAUX-ARTS



MASCARON EN TERRE CUITE,

PAR M^{11a} J. POUPELET

(Société Nationale des Beaux-Arts.)

Le crépuscule est, pour les peintres de la Nationale, une heure d'élection, celle qui leur met la palette en main. Il ya beaucoup d'âmes pour qui la poésie ne commence pas que le soleil ne soit à 25 degrés audessus de l'horizon. A ce moment-là, les poètes qui font des vers sont inspirés par le souvenir de certaines peintures, et ceux qui font de la peinture pensent à des poésies.

Les poésies dont il s'agit, et que semblent illustrer les tableaux de la Nationale, ne sont point des poésies épiques. Elles appartiennent à ce

genre intime où l'on chante en sourdine les choses vieilles, ruinées, agonisantes, où l'on se promène dans des villes mortes ou pleines de passé. Venise, Versailles, Tolède, Bruges et Concarneau sont une source inépuisable de paysages crépusculaires. Les accessoires obligés, dont on fait une consommation effrayante, sont les cygnes, les lévriers, les paons et les jets d'eau. Les vieilles pendules et les secrétaires Louis XVI ont, dans les tableaux d'intérieur, un succès aussi général.

La raison de cette prédilection, qu'il s'agisse de couchers de soleil ou de pendules anciennes, est, au fond, toujours la même. Et, pour la nommer tout de suite, je dirai que c'est la raison du moiudre effort. On espère inconsciemment, en peignant le crépuscule, réaliser plus vite, en abrégeant le chemin de la nature à l'art.

La fin du jour, la lumière plus rare, plus colorée, donne à la nature des aspects qui rappellent les bonnes peintures de tous les temps, où les formes sont simples, où les détails sont absorbés par l'ensemble, où la couleur est chaude. Et pourtant ce n'est qu'une ressemblance, que le temps a accentuée en fonçant les couleurs. Giorgione, Rembrandt, Poussin donnent peut-être l'impression d'être crépusculaires; mais regardez-les bien : leurs sujets sont éclairés, en général, par un soleil encore près du zénith. Il est vrai que Vinci disait : « Observe dans la rue comme, à l'approche du soir, quand le temps est mauvais [c'est-à-dire quand la lumière est diffuse]. les visages ont de grâce et de douceur ». Il conseillait cette heure pour le portrait. Mais il conseillait aussi l'atelier au nord, pour éviter les reflets colorés. En fait, c'est non pas l'heure, ni le motif choisi qui font de belle peinture, c'est — vérité à redire encore — le peintre, et son travail. Voyez les Ports au soleil couchant de Claude Lorrain. Jusque dans les lointains, à l'examen attentif, les détails restent visibles. Une mise au point patiente les a soumis à l'effet général, qui reste d'une simplicité inimitable. Cette simplicité, le grand peintre y parvient, même s'il reproduit un motif éclairé par la « banalité du plein midi ».

En choisissant non seulement l'heure où la lumière s'évanouit, mais aussi les choses qui ont vieilli, on espère bénéficier d'un autre élément de réussite. Les choses anciennes ont un esprit. Elles parlent, alors que les neuves sont muettes, et que, pour leur donner un langage, il faut, encore, du travail. Il est difficile de peindre une bicyclette, parce que Titien n'en a pas peint. C'est une raison pour que des peintres courageux s'y essaient. Leur rôle est précisément de découvrir de nouveaux éléments pittoresques dans des objets qui en semblent dépourvus. Ainsi les peintres ont peu à peu multiplié nos manières de connaître. Je n'en veux qu'un exemple; c'est, comme il arrive souvent, qu'on dise devant un coin de nature européenne : «C'est une estampe japonaise!» prouvant par là non pas que les choses ont une vertu nouvelle, mais qu'un artiste la leur confère à travers le temps et l'espace. Si l'on retranchait la peinture de l'histoire du monde, on ne viderait pas seulement les musées, on appauvrirait si tristement notre imagination, que bientôt il faudrait réinventer l'art de peindre.

Je crois donc qu'on peut faire ce reproche à la peinture de la Société Nationale qu'elle n'ajoute rien à notre fonds d'images. Et ce défaut lui vient, je crois, d'une erreur dans la conception de ses moyens.

La plupart des tableaux de ce Salon sont des mises en scène. Non pas que l'on soit théâtral à la Nationale, on est de trop bon ton pour tomber dans ce ridicule, mais on compose son tableau comme une allégorie ou, si l'on veut, une illustration. Les objets sont pris beaucoup plus pour leur sens symbolique que pour leur valeur picturale. Aux yeux d'un vrai peintre, un cygne n'est pas l'oiseau de Léda et des étangs gothiques; c'est une masse aux lignes souples, d'un blanc nuancé qui peut devenir un joli élément dans un tableau, s'il est bien placé dans un milieu de tons harmonieux. Mais la représentation de ce palmipède ne peut être, pour ce peintre. destinée à augmenter la signification poétique de son tableau, ce qui serait aussi contraire à la véritable plastique que de peindre une caisse remplie de pièces d'or pour exprimer l'idée de la richesse. S'il peint une caisse vide, Rubens pourra suggérer une idée de richesse qui aura sur la première l'avantage de n'être pas limitée par le nombre des pièces d'or, et qui sera le vrai langage de la peinture.

Je disais que les exposants de la Nationale se gardaient du théâtral, qui conduit au ridicule. Le soin d'éviter le ridicule est, en effet, chez eux très général et, il faut le reconnaître, très efficace. Elles ne sont point fréquentes, comme il arrive aux Indépendants et surtout aux Artistes français, les occasions de rire en ce milieu généralement cultivé et prudent. Mais cette absence de ridicule signifie-t-elle autre chose, sinon qu'on a bon goût? Or, comment agira le bon goût en peinture? D'une façon négative. Le goût permet de juger les œuvres accomplies, mais non d'en imaginer de nouvelles, à moins qu'elles ne ressemblent aux anciennes. Il est, en somme, une habitude de jugement et, comme toute habitude, il engage l'avenir. Créer n'est pas son affaire. Créer, c'est obéir non pas au souvenir d'œuvres anciennes, mais à l'aperception d'une image qui s'impose à l'esprit. Tout le reste ne peut être qu'artifice.

Le travail très respectable de M. Armand Point, ce vaste groupement de nudités très musclées qui s'intitule L'Effort humain, c'est, pourrait-on dire, le résultat d'une habitude développée, cultivée, de voir la forme humaine d'après les canons de la renaissance italienne. Si la peinture héroïque nécessite une certaine amplification des reliefs comme celle qui devint une règle chez les imitateurs de Michel-Ange, nous sommes bien gênés que M. Point ait choisi pour illustrer une idée du xxº siècle un style qui nous fait immédiatement penser au xvɪº siècle. Mais M. Point est un des seuls peintres de ce Salon qui ait senti que quelque chose d'essentiel manque à la peinture moderne et qui cherche, avec un courage rare autour de lui, à y suppléer.

Le culte des anciens, avec, je crois un grand mépris pour tout ce qui est postérieur à Fragonard, rapproche M. Anquetin de M. Point. Mais chez M. Anquetin ce culte va jusqu'à l'imitation très minutieuse de la technique. Il ne s'inquiète pas qu'elle soit de Rubens ou de Boucher, pourvu qu'elle soit ancienne. M. Anquetin a ouvert un atelier où il enseigne les secrets des vieux peintres grâce auxquels il a le noble espoir de sauver l'art de la décadence. Il voudrait arracher la jeunesse à ce vilain Cézanne qui était allé au Louvre aussi et qui s'est permis de faire de belles peintures en peignant tout simplement et sans employer comme il faut faire (selon M. Anquetin) frottis et glacis.

Quels anciens M. Maurice Denis n'a-t-il pas consultés? Il est imprégné des anciens, sans avoir pour cela négligé les modernes. Faut-il lui reprocher de trop nombreuses réminiscences? On n'en est guère tenté lorsqu'on regarde les Fioretti. M. Jamot les a analysés ici même¹ bien mieux que je ne saurais le faire, au moment où M. Denis venait d'en exécuter les dessins. Aujourd'hui le livre est achevé, et c'est sans doute le livre le plus exquis du xxº siècle. Les illustrations de M. Denis se déroulent variées, merveilleusement adaptées au texte dont M. Pératé fut le traducteur ingénieux. M. Jacques Beltrand et ses frères furent, de leur côté, les traducteurs incomparables des originaux de M. Denis. Leurs bois en couleurs, qui restent si libres et si transparents, sont pourtant des tours de force qu'eux seuls pouvaient accomplir, qu'eux seuls pouvaient imprimer.

Si l'on quitte à regret les vitrines où sont exposés les feuillets de ce livre que s'arrachent les amateurs, et qu'on lève les yeux sur la suite de peintures décoratives qu'expose M. Maurice Denis, eh bien! l'on se rappelle les séduisantes compositions de l'église du Vésinet que peignit autrefois cet artiste, celles qui nous charmèrent et nous permirent de beaux espoirs, et l'on se dit que tant de souplesse, d'intelligence, aurait pu parcourir un autre chemin, qu'à force de vouloir faire des images, l'image de la vie a été négligée, et qu'avec les souvenirs classiques et les artifices techniques les plus sûrs on pourrait éveiller des souvenirs d'académisme, ce qui serait fàcheux quant on a eu l'honneur de faire peur aux académiciens.

Opposer aux Fioretti de M. Burnand ceux de M. Maurice Denis serait de très mauvaise critique et, de plus, contraire aux lois de la

^{1.} V. Gazette des Beaux-Arts, 1911, t. II, p. 5.

charité que nous enseigne le livre de saint François. Deux interprétations pourraient se valoir et être très différentes. Les trente-trois compositions de M. Burnand laissent un souvenir un peu confus qui vient sans doute autant de la conception de l'ensemble que des moyens employés à la réaliser. M. Burnand a voulu que son commentaire fût une sorte de reconstitution des scènes de la vie de saint François, et, en même temps, que le sens symbolique de ces scènes apparût. Il décrit donc certains détails en réaliste, et, tout à côté, une



ILLUSTRATION DES « PETITES FLEURS DE SAINT FRANÇOIS D'ASSISE »

COMPOSITION DE M. MAURICE DENIS, GRAVÉE PAR M. JACQUES BELTRAND

(Société Nationale des Beaux-Arts.)

expression de visage, un mouvement viennent contredire ce réalisme. Le résultat est un peu gênant, comme le sont les photographies de la *Passion* d'Oberammergau. Même gêne résulte du procédé employé. Ce sont des dessins au crayon noir avec, çà et là, quelques touches de couleur qui sont juste suffisantes pour empêcher le blanc et le noir de jouer leur rôle.

L'art du portraitiste n'est pas étranger à celui du metteur en scène, aussi y aurait-il de bons portraits à la Nationale si l'analyse très stricte et sévère n'était aussi l'un des éléments du bon portrait. Quant à l'arrangement, il est souvent heureux et les œuvres de MM. Raymond Woog, A. Fraye (Portrait de M. Maufra) en sont la

preuve. Ce n'est pas à la Nationale qu'on manquerait, comme il arrive souvent aux Artistes français, du sens de la bonne élégance en asseyant maladroitement son modèle dans un fauteuil trop bourgeois, en détaillant avec candeur une parure de perles. Ici l'on connaît les maîtres anglais du xviiie siècle, on connaît surtout les gestes de la femme, et souvent on sait les reproduire, comme M. Boldini, ces gestes, ces poses souples que le costume féminin d'aujourd'hui facilite et accentue. Il est fâcheux qu'on ne sache pas mieux individualiser les visages! La jeune école aurait pu nous donner de curieux portraitistes, mais on la craint, du côté des modèles et surtout des modèles féminins, parce qu'elle ne flatte pas, c'est-à-dire qu'elle ne ramène pas à un type moyen tous les visages, mais qu'elle aime, au contraire, accentuer ce qu'ils ont de singulier. On leur reproche, à ces peintres, de peindre des caricatures. Pourtant, voyez les portraits de Lautrec : ce ne sont point des caricatures, parce qu'on n'y sent point d'intention désobligeante. Dürer, Holbein ne flattaient pas plus leurs modèles que Lautrec, mais nous sommes maintenant habitués à leur manière de voir : elle ne nous choque plus.

Tout le monde n'est pas disposé à dire à son peintre comme fit Cromwell à Lely: « Peignez-moi comme je suis; si vous laissez de côté les rides et les cicatrices je ne vous paierai pas un schelling. » On paierait plutôt pour le contraire, et les femmes surtout. Aussi aiment-elles s'adresser à M. Blanche, dont la vérité n'est pas redoutable. Il pousse à l'extrème le soin de n'insister sur rien et de ne jamais approcher de la nature qu'à une distance suffisante pour la rappeler. Mais il la rappelle, hélas! et c'est pour faire regretter qu'il en reste si loin, surtout quand une poétesse comme M^{me} de Noailles, qui n'avait rien à craindre d'une peinture véridique, pose devant lui.

C'est un plaisir, au milieu de beaucoup d'œuvres d'un art superficiel, de rencontrer un petit portrait de M. Desvallières (Portrait de M^{me} Robert Vallery-Radot) médité, retenu, plein de vie dans le dessin nerveux. La Sainte Famille et l'Hercule au jardin des Hespérides exposés à côté ont toutes les qualités habituelles de noblesse et de gravité des œuvres de M. Desvallières, mais en ses projets de vitraux il a, je crois, mieux que jamais appliqué son goût de la couleur pathétique, comme son invention et son intelligence des traditions d'un art.

Une autre découverte agréable est celle des deux toiles de M. Georget, ingénieusement composées, d'une exécution nette et attentive. Il y a là des qualités qui donnent une certaine impatience de l'avenir, mais qui sont dès à présent dignes d'être notées.



PROJET DE VITRAIL EN L'HONNEUR DE SAINT VINCENT DE PAUL.

PAR M. GEORGE DESVALLIÈRES

(Société Nationale des Beaux-Arts.)

M. Roll est un peintre inégal, mais vaillant et qui apporte toujours dans la Société qu'il préside un bel exemple d'entrain. Une nouvelle fois le problème de la figure en plein air, de l'ombre lumineuse l'a séduit dans ce portrait intitulé *En juin*, où les herbes folles, blondes sous le soleil, font une tache claire derrière une blonde chevelure et une claire carnation.

Chaque année, quand s'ouvre ce Salon, je me remémore ceux d'autrefois, car la Nationale fut presque un Salon de combat. Que de bonnes émotions devant les Puvis! Rodin exposait plus régulièrement alors. Que d'absents! Carrière, Whistler, qui savait bien exciter la curiosité, Cazin, ne sont plus là. Et, de ceux qui sont restés, beaucoup n'ont plus la vaillance d'autrefois. Ces choses arrivent à toutes les Sociétés, il faut s'y résigner et laisser les peintres qui ont eu des succès de jeunesse finir en paix leur carrière. Mais une Société bien administrée devrait se renouveler. Il n'y a point de ventilation à la Nationale. Les portes se sont trop vite fermées sur un certain nombre de sociétaires qui ont profité largement de la place conquise. L'inconvénient s'est si bien fait sentir que cette année un règlement nouveau réduit le nombre des œuvres admises d'office. On m'a parlé d'une intention qu'aurait eue le comité d'accueillir des jeunes. En effet, je crois qu'une douzaine de jeunes peintres ont été reçus, mais, est-ce la faute du jury ou du peu d'intérêt des toiles qui lui étaient présentées, cette porte entre-baillée n'a laissé passer que des œuvres de peu d'intérêt, qui représentent très mal la nouvelle génération (il faut pourtant signaler, parmi ces faufilés, M. Henry Ottmann, qui a une grande étude très franche de Femme à sa toilette). Comme il importait d'ailleurs de réserver les droits des anciens, on n'a pu accorder aux nouveaux venus que de mauvaises places. En sorte que le remède n'a servi à rien et que la Société n'a pu rajeunir un sang vite appauvri.

J'étais dans les souvenirs. Je me rappelle les *Poneys au soleil* de M. Besnard. Alors — c'était en 1894 — on s'étonnait presque autant devant cette couleur peu connue qu'on l'eût fait devant un Claude Monet ou un Seurat; mais peu de connaisseurs pouvaient s'empêcher d'aimer le dessin brave de ces croupes baignées de lumière. Depuis, M. Besnard se donne moins généreusement, semble-t-il, et ses derniers travaux rappellent ces concerts où, pour entendre un virtuose célèbre pendant quelques minutes, il faut absorber des heures de musique indifférente. M. Besnard a prouvé pourtant qu'il pouvait à lui seul remplir un vaste programme; mais les peintures murales

qu'il a exécutées ces dernières années lui ont fait perdre le goût de la concentration.

Un exemple inattendu de ce que je disais de l'attrait des villes crépusculaires est offert par M. Raffaëlli. Lui, qui jusqu'à présent y avait échappé, a fait cette année le beau voyage. Il nous rapporte des coins de Venise. Ce peintre de Paris, non pas du vieux Paris d'antiquaille, mais de notre Paris à autos et de sa banlieue à usines, qui avait trouvé, pour peindre le boulevard et sa foule, des habiletés et



Cliché Druet.

CONVALESCENCE, PAR M. GEORGET (Société Nationale des Beaux-Arts.)

des ruses amusantes, avait en somme donné de Paris des images où il y avait une certaine nouveauté, parce qu'il connaissait bien son sujet Mais de Venise il ne nous offre rien qui ne rappelle le déjà vu. A Venise, comme en tout lieu où nous passons pour la première fois, mais plus qu'ailleurs, nous sommes frappés d'abord par l'insolite, et cette vision d'étrangers est bien celle qui aboutit à la plus mauvaise peinture. Un Fuégien qui copierait la Vénus de Milo ne s'inquiéterait que d'une chose: c'est qu'elle n'a pas de bras. M. Claude Monet, quand il est allé peindre à Venise, a retrouvé là-bas sa vieille amie la lumière et il ne s'est inquiété que d'elle, en faisant,

comme toujours, le personnage principal de son tableau¹ et laissant au second plan la singularité de la cité. Mais, à Venise, comment résister au plaisir de peindre? M. René Ménard s'est laissé tenter, lui aussi; il a peint une sorte de panorama de Venise, vue du campanile de Saint-Georges-Majeur. Il a eu bien raison. C'est l'étude d'après nature qui semble le plus propre à renouveler son fonds d'inspiration un peu monotone, si l'on en juge d'après la décoration qu'il expose et qui est destinée à la Faculté de Droit.

Il est certainement possible de trouver quelques paysagistes qui peignent ailleurs qu'à Venise et qui peignent sans intentions extrapicturales. Parmi ceux-là je citerai MM. Lebourg, Braquaval, Moulé, Piet, Lemonnier. M. Milcendeau, avec une gaucherie expressive et non dénuée de vigueur, étudie les étangs et les chaumières de la Vendée. Sans vaine parade M. Stengelin reproduit une Ferme hollandaise.

J'ai pu voir, au nombre de curieux qu'attirent ses petits tableaux, que M. Guillaume obtient, comme toujours, le plus grand succès de ce Salon et je conviens que c'est justice. La question n'est pas de savoir si son imagerie humoristique a, cette année, plus ou moins d'esprit que les précédentes, mais c'est un fait qu'elle est bien accueillie. Car le public s'ennuie terriblement à la Nationale où il n'a pas la ressource des historiettes qui paient sa visite à la Société des Artistes français. M. Guillaume n'a pas l'ambition de peindre comme Chardin, mais il n'essaie pas non plus, comme beaucoup de ses confrères, de masquer sous une vague intention littéraire une peinture insuffisante. S'il y avait plus de sociétaires comme lui à la Nationale, on n'aurait pas à se plaindre de la baisse des recettes.

La seule chance, après les tableaux de M. Guillaume, de retenir ce public qui aime les histoires, est donnée à la peinture de M. Weerts, qui a représenté pour l'Hôtel de ville de Roubaix la proclamation d'une charte de Charles le Téméraire. Telle que l'a comprise M. Weerts, la composition, qui relie habilement le héraut, les notables, la foule et laisse apercevoir dans le fond la ville de Roubaix, était une trame très acceptable sur laquelle pouvait se construire une peinture murale. Que M. Weerts y ait peu réussi c'est ce qui ne saurait surprendre. Nous sommes habitués maintenant aux pires contresens en décora-

^{1.} Je signale aux historiens de l'impressionnisme cette phrase de Chateaubriand: « Ce ne sont point les prairies et les feuilles d'un vert cru et froid qui font les admirables paysages, ce sont les effets de la lumière. Voilà pourquoi les roches et les bruyères de la baie de Naples seront toujours plus belles que les vallées les plus fertiles de la France et de l'Angleterre. » (Itinéraire.)

tion monumentale, qu'il s'agisse de la commande ou de l'exécution. Je ne sais grâce à quel miracle Puvis a obtenu de nous laisser ses grands travaux, mais je constate que c'est à l'âge de soixante-treize ans que Renoir obtient de l'État sa première commande, pour les Gobelins. Encore la devons-nous sans doute à l'initiative heureuse de M. Geoffroy. Qu'un peintre militaire soit remarquable par la minutie de sa technique et le manque d'effet d'ensemble de ses compositions, et on lui confie un mur titanesque au Panthéon; qu'un honnête portraitiste se signale surtout à ses contemporains par l'invariable et minuscule dimension de ses portraits, sans s'assurer s'il



FERME HOLLANDAISE, PAR M. A. STENGELIN (Société Nationale des Beaux-Arts.)

est sujet au vertige, on l'envoie sur des échafaudages terrifiants. La leçon de l'Opéra-Comique, ce ratage honteux à tous points de vue, ne servira pas; les erreurs continueront, cependant que l'initiative privée a donné, au théâtre des Champs-Élysées, l'exemple d'une conception qui, pour n'être pas complètement réussie, est digne de subsister (malgré les bruits contraires) pour son unité et sa logique.

Voici un décorateur, Gaston La Touche, de qui l'exposition rétrospective est très complète, encore qu'on ait négligé de montrer de petites études d'après nature qui auraient eu, je crois, un intérêt. La Touche avait une qualité qui n'est pas à dédaigner, sa peinture est meublante. Elle a de la variété dans la teinte et de la discrétion. Il a pensé que, pour être somptueux, un peintre ne devait se priver d'aucun moyen. En effet, l'emploi de toutes les ressources de la

peinture est légitime, mais sont-ils du domaine de la peinture, ou du théâtre, ces décors où trop d'accessoires s'entassent? Puisque La Touche aimait le rococo, on aurait pu lui dire que Frago employait ces accessoires avec plus de parcimonie et que pourtant ses toiles donnent l'impression d'être très pleines, parce que les rapports de tons y sont tels, que tous vibrent et décorent. Cet excellent défenseur du parc de Saint-Cloud que fut La Touche avait, pour les cygnes et les satyres, un goût qui eût été charmant s'il n'avait pas été si envahissant. Il trouvait aussi grand plaisir à inventer des sujets. Il en a trouvé, en effet, mais ce sont des sujets de sonnets, et il a eu tort de les peindre. Verlaine a pu composer des sonnets d'après les tableaux de Watteau, mais d'autres poètes ont pu, dans les mêmes tableaux, trouver d'autres sujets à sonnets. L'art de Watteau était pénétrable en plusieurs sens, comme la vie. Quand on peint une décoration qui doit rester longtemps sous le regard, il est dangereux de donner de l'importance à une situation, fût-elle la plus piquante du monde. Boucher, le grand Boucher des tapisseries de la vente Polovtsoff (Les Amours des Dieux) qui sont peut-être les plus belles du xviiie siècle, a laissé ses figures ne pas compter plus que les rochers; elles ne sont plus que taches.

Il faudrait dire non pas : un sujet de peinture, mais un prétexte à peinture. M. Charles Guérin est un de ces hommes rares de qui peindre est la raison d'être, qui peignent un fruit avant de le manger, qui peignent leur pipe après l'avoir fumée, et qui entreprendraient de tout peindre si la vie n'était courte et s'il ne fallait choisir. M. Guérin a choisi deux prétextes. Tantôt il peint d'après nature des figures dont les poses sont calmes, équilibrées pour permettre les longues séances, et vous verrez comme ces figures sont reposantes, honnêtes dans leur vérité à côté de tant de morceaux d'adresse et d'escamotages. Et puis, pour se délasser de l'étude directe, pour appliquer librement les lois qu'il découvre en analvsant, il a imaginé de peindre de belles promeneuses dans des parcs, ou sous des colonnades. Elles sont, ces promeneuses, elles aussi, de simples prétextes et ne figurent pas sur la toile comme actrices d'une petite scène. Elles sont là, comme les pommes de Cézanne sur une assiette, parce qu'elles ont de belles formes et de belles couleurs. M. Charles Guérin est donc un peintre. Il est peintre et coloriste même avec du blanc et du noir, comme le prouve la lithographie qu'il a bien voulu dessiner pour la Gazette et qui est, en même temps qu'une interprétation curieuse, une précièuse estampe.



Charles Guerin, pinx et lith.

JEUNE FEMME A LA BALUSTRADE

(Société Nationale des Beaux-Arts.)
Salon de 1914

Gazette del Braux Artic

E. Duchatel . Imp .



M. Simon a des admirateurs pour qui ses œuvres représentent la peinture moderne dans ses plus mâles conquêtes. En effet, il a adopté une manière de peindre qui peut donner lieu à méprise. Mais il ne faut pas confondre ce qui est sobre avec ce qui est sommaire. On ne simplifie pas pour simplifier, on sacrifie plutôt. On sacrifie un détail à un ensemble, une apparence à une réalité plus importante. Simplifier comme fait M. Simon, pour n'arriver à reproduire qu'un aspect très superficiel et comme photographique, c'est



FÊTE DE NUIT, PAR GASTON LA TOUCHE (Société Nationale des Beaux-Arts.)

restreindre le rôle du peintre et renoncer à la découverte passionnante des vérités cachées. Il faut, pour s'en tenir, comme fait M. Simon, à frôler la surface des choses, une singulière puissance d'inhibition, qui aboutit à la froideur.

La salle de gravure, installée avec amour par M. Lepère, non comme d'habitude en un coin dont nulle autre section ne se fût contentée, mais en une belle galerie claire, est très attrayante et j'ai vu avec plaisir cette nouveauté qu'elle est très fréquentée par le public. Il faut s'en réjouir, car les graveurs d'un talent sympathique et modeste y abondent. MM. Lepère, Béjot, Beurdeley, Roche, Chahine, Colin, Le Meilleur sont tous là avec leurs habituelles qualités.

Je voudrais qu'on remarque un petit groupe de graveurs qui ont une manière sobre, un métier classique, dont quelques-uns sortent de la pépinière inépuisable de Gustave Moreau, qui ont eu à côté d'eux un artiste de race, Linaret, enlevé très jeune, mais non sans laisser une quantité de beaux dessins qui seront plus tard familiers aux connaisseurs. Ils ont, comme lui, l'amour du dessin caressé, pénétrant, et parmi eux sont MM. Beaufrère, Kayser, Léopold Lévy. un des rares burinistes d'estampes originales, de qui la vue du Château de Saint-Saturnin est une planche de beau style.

La gravure sur bois renaît; les *Fioretti* en seraient la preuve très suffisante. Les planches de M. Laboureur, qui rappellent les Vallotton d'autrefois, celles de M. Migonney, d'un orientalisme ironique, la confirment encore. Un nouveau procédé que les lecteurs de la *Gazette* connaissent, la gravure au marteau, inventée par un ciseleur, M. Monod-Herzen, permet une variété de couleur inédite, et la *Vue de la Meije* pourrait devenir une pièce historique comme l'est la première épreuve en manière noire tirée en 1711 par Siegen.

Il y a, au rez-de-chaussée du Grand Palais, une exposition de la Société coloniale des artistes français sur laquelle le catalogue nous donne quelques renseignements intéressants. Fondée en 1908, cette société attribue, avec le concours des bureaux de la Société Nationale et des Artistes français, un certain nombre de prix destinés à envoyer des peintres ou sculpteurs aux colonies. Ces prix sont prélevés sur les budgets spéciaux de chaque colonie, et déjà sont fondés un prix de l'Afrique occidentale, de l'Indo-Chine, de Madagascar, de la Réunion, de l'Afrique équatoriale et du Maroc. La somme attribuée au titulaire, en même temps que le parcours gratuit, n'est pas importante et ne permet qu'un séjour de quelques semaines, mais cette institution semble bien comprise. J'ajoute que, si l'on en juge par l'exposition des boursiers qui nous est offerte, elle n'a jusqu'à présent été l'occasion d'aucune œuvre très remarquable, mais il faut songer que ces prix sont récents. En quinze ans, si le prix colonial nous donne une seule belle œuvre, il faudrait s'estimer heureux. Le prix de Rome n'en fournit pas autant. D'ailleurs, les paysages de M. Olivier et quelques autres notes de voyage ne sont pas à dédaigner. M. Dufresnes expose — parmi les sociétaires — quelques peintures d'un exotisme un peu conventionnel; pourtant elles sont, paraît-il, des souvenirs, M. Dufresnes ayant eu la bourse de voyage autour du monde. Il a certainement trouvé - je ne sais si c'est en voyageant autour du monde ou rue Laffitte, en regardant des

Gauguin, de très riches rapprochements de couleurs. Ses instruments ont un beau son, mais la symphonie les utilise tous ensemble avec un peu trop de prodigalité. Trop de richesses est un mal dont il est aisé de guérir, et l'orchestre de M. Dufresnes, en prenant du plan, ne perdra pas pour cela sa séduisante abondance.

Dans un précieux petit livre de M. Edmond Pottier sur la céramique grecque ¹, une phrase m'a souvent retenu : « Il n'y avait pas



LE CHATEAU DE SAINT-SATURNIN, EAU-FORTE DE M. LÉOPOLD LÉVY (Société Nationale des Beaux-Arts.)

de bibelots chez les Grecs. On peut même dire qu'il n'y avait pas d'amateur d'art ni de collectionneur. » Il serait bien dommage qu'il n'y eût jamais eu d'amateurs d'art, car alors nous ne connaîtrions pas les vases grecs, ni beaucoup d'autres belles choses. Mais cette absence de bibelots!... Je ne parle pas seulement de la commodité de tenir net un intérieur sans bibelots, mais je pense surtout à la quantité énorme de talent et de travail qui s'use chaque jour sur de petits objets sans destination usuelle. Elles sont souvent jolies, ces petites boîtes incrustées, patinées, émaillées, et l'on regrette que les amateurs qui les achètent n'aient pas plutôt l'idée de commander à

^{1.} Douris et les peintres de vases grecs, Paris, Laurens, édit.

ces excellents artistes des montres, des clefs, des serrures qui trouveraient leur place, et remplaceraient avantageusement des banalités. Ce jour arrivera bientôt, et si l'on compare l'état présent des arts du décor à ce qu'il était au moment où la Nationale leur ouvrait ses portes, on a des raisons d'espérer. Car la Société Nationale fut bien la première qui s'honora d'une section des arts décoratifs. Le renouveau des arts mineurs commença par des objets de luxe : les bijoux, les verreries de collection. Aujourd'hui, le mobilier se rajeunit aussi, et le Salon d'Automne l'a montré l'année dernière. Mais aucun Salon ne pourrait donner une idée complète du rajeunissement général des arts mineurs, qu'il est pourtant facile de constater dans la vie quotidienne.

Beaucoup d'industriels n'exposent pas aux Salons, qui pourtant



BOUTON DE PORTE EN BRONZE CISELÉ

PAR M. MACLÈS¹

(Société Nationale des Beaux-Arts.)

éditent de jolis tissus imprimés, des soies brochées, des papiers peints et cent autres produits qu'égaye un goût nouveau de la couleur, inspiré, c'est visible, de la palette des jeunes. Les « nuances nouvelles » de la toilette féminine, certains rapprochements de rose et de

noir, font penser à M. Matisse. Plus tard, on saura constater que son influence sur la peinture encadrée n'a été que passagère, et plutôt faite d'excitation cérébrale, tandis que ses découvertes chromiques ont influencé directement les arts du décor. Mais on n'expose pas des rubans et des chapeaux, on n'expose pas ces intérieurs de boutiques où l'architecte pastiche ironiquement des styles d'autrefois; on n'expose pas un étalage de chemisier. Il y a quelques années pourtant, on exposa au Musée Galliera des boîtes à savon, et j'avais été surpris et enchanté des guirlandes pimpantes que d'obscurs dessinateurs avaient tracées sur ces modestes cartonnages. Tous les jours nous recevons de petits imprimés, messages de la publicité commerciale, qui prouvent que la typographie et l'illustration au service des magasins de nouveauté rivalisent pour composer de jolis catalogues. Il n'y a d'exception à ces efforts qu'en ce qui relève de l'influence administrative. En général, les timbres, les monnaies, les vignettes des boîtes de ciga-

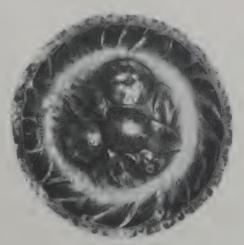
^{1.} M. Gagnant, éditeur.

rettes, les plaques de vélo, toutes ces petites choses que nous manions à tout moment sont, pour notre confusion, restées laides, et la nouvelle pièce, illogique, de 25 centimes, avec ses chiffres de fantaisie, s'ajoute à la série dont les Français ne sont pas fiers.

L'important ensemble de M. Lalique m'a un peu décu, quand j'ai vu qu'il était exposé comme un tout qui se suffit à lui-même. M. Lalique, ces dernières années, s'est consacré au cristal, et son idée d'en faire une décoration murale est très heureuse. C'est une manière de ramener la lumière jusqu'en des endroits sombres, en

l'attirant dans le verre opalisé par les reliefs du décor. Mais ces frises de lumière telles que les présente M. Lalique s'expliqueraient mal dans un intérieur; il leur faudrait un cadre, une liaison avec le mur, qui reste à trouver. La beauté de la matière ne suffit pas en décoration; elle compte moins, en fait, que la proportion et la forme.

M. Dammouse est aussi un maître du verre et, avec M. Delaherche, un des plus anciens et des plus savants exposants de cette section.



PAR Mme BERTHE CAZIN (Société Nationale des Beaux-Arts.)

Les potiers de grès et d'argile sont très nombreux; l'influence de M. Methey est sensible, surtout chez les derniers, M. Roux-Champion, M^{me} Vallet Josse entre autres. Une autre influence est en train de s'imposer : celle de l'art chinois. C'est elle qui débarrasse le grès de ces coulées multicolores, de ces effets dus au hasard dont nous commencions à sentir la lassitude. Et les sobres productions de M. Moreau-Nélaton, — un potier qui put apprendre de sa mère les secrets du métier, — celles de M. Simmen, montrent combien ce retour à la simplicité doit être bien accueilli.

Quelques tissus d'ameublement, parmi lesquels les toiles imprimées de M. Thomas, la tenture de M^{me} Le Meilleur, celle de M^{me} Ory-Robin, la broderie lamée d'or de M. Shinshichi Iida, un Japonais, ouvrent des horizons sur les jolis appartements que peuvent meubler les décorateurs modernes, pour faire oublier la tristesse des vastes immeubles où les existences se superposent comme en des tiroirs. On verra pourtant, à l'architecture, comment M. Plumet est parvenu à égayer la façade d'un de ces immeubles (avenue Victor-Hugo). Ces demeures peuvent, dès à présent, remplacer les boutons de porte, crémones et autres détails de serrurerie qui sont d'ordinaire de mau-



BRULE-PARFUMS EN ARGENT, PAR M. JENSEN (Société Nationale des Beaux-Arts.)

vaises copies ou des modernismes sans retenue par ceux de M. Malclès, qui a trouvé de iolis dessins d'une forme pratique où le métal conserve nues des grandes surfaces soulignées par quelques élégantes incisions. Pour qui sait la difficulté de créer du nouveau acceptable en ces sortes d'objets dont les formes anciennes nous sont si familières, l'exemple de M. Malclès est à retenir. Le métal dont M. Dunand continue de former ses plats et ses grands vases reste toujours un peu froid, mais on sent un artiste d'une sùreté parfaite, qui compose avant d'exécuter. M^{me} Berthe Cazin, au contraire, repousse le cuivre comme elle peindrait, et travaille comme devaient travailler les métalloplastes musulmans, en improvisant. Quels jolis reflets jettera sur la crédence son grand bol à

fruits que la servante fera briller les veilles de fête! A côté pourraient se placer les orfèvreries d'argent de M. Jensen qui nous montre des formes différentes des modèles anglais et français auxquels nous sommes habitués, mais très avenantes. Les bibliophiles remarqueront les reliures de M¹¹ Germaine Schroeder, qui sont des reliures maniables, sans surcharges ornementales illogiques, et me semblent parmi les meilleures du Salon, où pourtant figurent

MM. Marius Michel, Meunier et Kieffer, qui sont les maîtres du jour. A la sculpture, M. Rodin n'expose pas. Le comité de la Nationale

qui a-t-il envoyé une ambassade avec des présents et de beaux discours pour le prier très humblement d'envoyer n'importe quelle esquisse? Exposer à l'ombre d'un Rodin, quoi qu'en pense M. Lampué, c'est un honneur; il faut en connaître le prix.

Ainsi appauvrie, la section de sculpture qui est comme d'habitude assez restreinte et où, plus que jamais, je crois, les Français sont en minorité, offre pourtant quelques jolis morceaux. M. Bartholomé, comme dans cette figure de femme appuyée sur une stèle, est un beau sculpteur prosaïque et un digne descendant de Girardon. Cette sculpture aux formes un peu massives convient à la belle pierre dont elle est faite.

 $\begin{array}{ccc} & \text{Un} & \textit{Condorcet} & \text{de} \\ & \text{M. Wlerick représente} \end{array}$



FEMME APPUYÉE SUR UNE STÈLE STATUE EN PIERRE, PAR M. A. BARTHOLOMÉ Société Nationale des eaux-Arts.)

mieux la sculpture monumentale qu'un monument aux aviateurs de M. Monard, un peu théâtral. La statue équestre du maréchal Soult par M. Froment Meurice n'est pas théâtrale : elle n'a de monumental, hélas! que ses proportions gigantesques; pour le

reste ce pourrait être une statuette assez honnête. L'œuvre d'un jeune homme, M. Philippe Besnard, est de celles qui font plaisir à rencontrer. Draperies animées, aplomb bien trouvé, caractère



FEMME DE BÉNARÈS, STATUE EN PLATRE
PAR M. PH(LIPPE BESNARD
(Société Nationale des Beaux-Arts.)

du visage il y a dans cette Femme de Bénarès même des inexpériences sympathiques. M¹¹⁰ Poupelet rappelle son habituel talent en deux mascarons, exposés dans les salles de peinture, d'une spirituelle couleur et que j'aimerais voir en place. On a laissé au bas de l'escalier une minuscule Anesse en bronze de la même artiste, qui est, avec le Chien de M. Dampt, la plus jolie bête du Salon.

Les bustes sont nombreux. Celui de M^{me} A. Simu, par M. Bourdelle, offre un mélange assez piquant de naturalisme et de souvenir des têtes de l'ancienne Acropole. Celui de M. Halou est délicat. tout en nuances. Le Roger Marx de M. Paulin, le portraitiste des maîtres et des historiens de l'impressionnisme, est une image que nous aimons rencontrer d'un visage très cher et très présent au souvenir. Je ne crois pas qu'il y ait de plus gracieux sourire que celui de la

Jeune fille exposée par Mue Ochsé; c'est vivant et fin comme du Berthe Morisot.

J.-F. SCHNERB

(La suite prochainement.)



PARAVENT DÉCORÉ DE PEINTURES ATTRIBUÉES A LANCRET

LES COLLECTIONS PIERPONT MORGAN

A place qu'occupait Pierpont Morgan dans le monde de la curiosité avait quelque chose d'énorme et de singulier, autant ou presque qu'était considérable, en son pays, sa situation d'homme d'affaires. Sa passion d'amateur, ou plutôt d'acheteur, n'avait n'égale que ses talents — certains disent son génie — de financier.

De ce côté de l'Océan, sa personnalité, assez mal connue, autour de laquelle des légendes se formaient peu à peu dès son vivant, prenait une allure épique : il était le collectionneur américain idéal, rêvé, attendu ou redouté, suivant les cas, l'auteur des razzias fantastiques auquel rien ne résistait et à qui, cependant, quelques gestes libéraux de beau joueur avaient créé, çà et là, un commencement d'auréole de bienfaiteur public. Lorsqu'on le savait à Paris, il n'y avait pas une boutique d'antiquaire où sa visite ne fût escomptée, anoncée tout au moins; pas un possesseur de trésor familial à négocier qui ne se remuât, inquiet, pour attirer son attention, bien qu'en réalité il fût assez peu accessible et qu'il eût ses hommes de confiance qui lui suffisaient.

De l'autre côté de l'eau, on savait que Pierpont Morgan travaillait ferme. On le disait généreux, car il travaillait volontiers pour le public. On connaissait ses décisions promptes et avisées: il avait, en certaines occasions, — tel le don d'une admirable collection d'étoffes espagnoles au Musée de Cooper Union, à New-York, — aidé, avec une bonne grâce pleine d'à propos, les efforts des plus intelligents de ses compatriotes en matière d'art et d'éducation artistique. Le Metropolitan Museum de New-York lui devait énormément: dans toutes les sections, il était intervenu utilement pour donner ou prêter une pièce capitale.

La collection Hoentschel, en particulier, avait créé dans ce musée neuf et forcément incomplet, un admirable département de sculptures et d'objets d'art étendu depuis le haut Moyen âge jusqu'à la fin du xvme siècle. La renommée publique, éprise de chiffres et de totaux, enregistrait avec curiosité, avec sympathie même, ses achats accumulés et ses dons répétés : il satisfaisait ainsi ce goût du superlatif qui fleurit là-bas; on ne s'en étonnait pas, du reste, particulièrement; d'autres fondaient des écoles, des bibliothèques, des laboratoires, frappant aussi à grands coups redoublés : lui, milliardaire professionnel, spécialisé dans la collection d'art ancien, il achetait et achetait toujours, et il achetait pour



LES COLLECTIONS PIERPONT MORGAN AU MUSÉE DE NEW-YORK:

donner: c'était sa fonction sociale. A peine quelques-uns murmuraient-ils, que tant d'argent dépensé à entasser les richesses documentaires des vieux mondes et à enrichir les marchands d'antiquités, eût peut-être été mieux employé à favoriser le mouvement d'art local naissant, à susciter les productions originales dans le pays même, au lieu d'apporter d'hypothétiques éléments de culture, mais plus encore de curiosité historique, à un peuple jeune qui, dans son ensemble, veut surtout vivre et produire. Mais c'étaient des rèveurs isolés et dont l'opinion ne prévalait pas contre celle d'après laquelle, à une civilisation jeune et sans passé, il importe d'assurer sa part des richesses d'art ancien de tous les pays, de les accumuler dans les établissements publics pour lui créer, en même temps que des instruments de développement nouveaux, une sorte de patrimoine et de noblesse historique. Morgan était un des pourvoyeurs les plus actifs de ces établissements, et voilà tout!

Mais, quel était au juste le résultat de tant d'efforts obstinément poursuivis? On n'en savait exactement rien ni d'un côté ni de l'autre. Une réunion d'œuvres assez abondante s'était formée à Londres, dans la maison de Princes Gate, ainsi que quelques groupements dans divers autres résidences européennes mais beaucoup aussi étaient restées en dépôt ici ou là. Certaines pièces ou certaines séries, hors ligne, avaient été prêtées à des musées anglais, d'autres séries expédiées en Amérique et installées déjà, comme à leur vraie place, dans les musées en activité incessante de ce pays. Certains privilégiés avaient été admis à visiter la maison de Londres, le public connaissait et appréciait les prêts faits aux musées. Mais aucun aperçu d'ensemble du butin récolté n'avait jamais été possible, même à son possesseur.

Dans les dernières années de sa vie, Pierpont Morgan, redoutant, paraît-il,



LES COLLECTIONS PIERPONT MORGAN AU MUSÉE DE NEW-YORK: LA SALLE RENAISSANCE

certains effets des lois successorales anglaises, avait donné l'ordre de départ pour l'Amérique, et des montagnes de caisses s'étaient amoncelées dans les sous-sols du Metropolitan, attendant son bon plaisir. L'avenir semblait promettre et annoncer une réunion magnifique qui eût été son triomphe. En attendant, une série de vingt-neuf peintures importantes avait été exposée, dès 1912, dans une salle spéciale luxueusement installée au milieu des galeries de tableaux du Métropolitan, avec, trônant au centre, un grand portrait brillant et décoratif du collectionneur par le peintre Carlos Baca Flor. D'autre part, une énorme collection de porcelaines chinoises était déjà installée dans une galerie de l'aile Sud du musée depuis une dizaine d'années. Plus récemment, une aile nouvelle s'était ajoutée sur le flanc du bâtiment dans la direction du Nord et avait abrité la collection Hoentschel dont une partie, celle qui paraissait la plus utile à l'éducation du public, des artistes

et des artisans américains (les objets des xvne et xvme siècles), avait été donnée à titre définitif; le reste de cette collection, le Moyen âge et la Renaissance, restait exposé seulement à titre de prêt, mais si bien incorporé aux collections anciennes et aux acquisitions récentes du musée qu'il faisait dès lors vraiment corps avec elles.

Depuis la mort du grand amateur, son fils, M. Jacques Pierpont-Morgan, laissé maître de cette partie de sa fortune, a tenu à réaliser, dans une colossale exposition d'ensemble au Metropolitan, les intentions de son père. Cette exposition, qui vient de s'ouvrir le 47 février dernier, est qualifiée officiellement de « Loan Exhibition » et sa durée est garantie seulement pour un temps déterminé. Sera-t-elle suivie d'une donation définitive? C'est le secret de l'avenir. Pour le moment, rien n'a été changé aux conditions de propriété de l'ensemble. Le musée garde, bien entendu, les donations à titre définitif de M. Morgan père; la partie de la collection Hoentschel que nous avons dite, certains tableaux comme le Christophe Colomb, attribué à Sebastiano del Piombo, et certains morceaux antiques, comme le bel ensemble des fresques de Bosco-Reale. Quant à la présentation, la collection chinoise a été maintenue à sa place, de même une collection d'antiquités mérovingiennes et germaniques, de même l'ensemble de l'aile dite des Arts décoratifs ou de l'art occidental. Seule, la galerie de peinture ouverte en 1912 a été dispersée dans les derniers mois de 1913 et les œuvres qui y figuraient ont été jointes au nouvel et considérable apport, amené d'Europe dans les dernières années, dont allait se constituer l'ensemble de la nouvelle exposition.

Mais avant de décrire cette installation nouvelle qui forme aujourd'hui ce qu'on peut appeler « la collection Morgan », il convient de rappeler encore que toutes les conquêtes de l'amateur ne sont pas là. Il en est d'abord resté quelques pièces à Londres. Des morceaux qui nous tiennen t tout particulièrement à cœur à nous autres Français, l'Angelot du Lude, la délicate figure fondue par Jean Barbet de Lyon, sont demeurés, sinon sur notre continent, du moins tout auprès; ils n'auraient que la Manche à repasser pour revenir près de leur lieu d'origine.

D'autre part, la résidence privée qu'occupait Pierpont Morgan à New-York, l'hôtel familial, confortable, mais sans faste, avec sa pierre rouge, son petit perron, sa vigne vierge, son allure bourgeoise, commune à tant de résidences du New-York d'il y a vingt-cinq ou trente ans, la maison où sa femme et sa fille continuent à vivre, contient encore quelques œuvres particulièrement aimées qui sont demeurées à la place où il les avait mises pour les avoir plus constamment sous les yeux. C'est ainsi que, dans la rotonde qui fait le fond du vestibule d'entrée, on aperçoit une admirable statue de marbre de Houdon : la Vestale datée de 1787, à côté des deux marbres des Baisers, de la vente Mühlbacher, et des deux Enfants en bronze de Pigalle, de la collection Kann. Dans le salon, une délicieuse terre cuite ancienne reproduit le riant visage de Mme Houdon dont le platre original est au Louvre et met une note de grace aimable dans un ensemble d'ailleurs plus cossu et confortable qu'élégant et raffiné, où cependant les tapis de la Savonnerie, les vitrines de jades et la garniture en porcelaine de Chine à fond noir qui orne la cheminée, introduisent des éléments de luxe artistique assez notable.

Tout autre est la bibliothèque. On sent la l'effort d'art et de goût, la volonté

arrêtée d'éclectisme et de raffinement. L'édifice de marbre, d'une élégante simplicité, construit en bordure de la même rue, et que quelques mêtres de jardin seulement séparent de l'hôtel, est considéré comme le chef-d'œuvre de l'architecte Ch. F. McKim. A droite et à gauche du vestibule, d'un classicisme un peu froid, deux grandes pièces occupent presque toute la superficie du bâtiment, avec le bureau des secrétaires situé en face. Dans l'une sont disposées les collections de livres rares, magnifiquement reliés; l'autre forme un salon, garni, comme le cabinet des plus réputés de nos amateurs d'art ancien, de tableaux et de sculptures appartenant généralement aux différentes formes



LIT ANTIQUE RESTAURÉ EN SIÈGE

de l'art du xve et du xvie siècle : le Portrait de Giovanna Tornabuoni par Ghirlandajo, la Madone de Lorette de Raphaël, ou le charmant petit buste d'enfant par Desiderio, de la collection Hainauer, par exemple; quelques antiques, quelques bronzes modernes aussi, étant là seulement pour affirmer la pureté et l'étendue du goût du maître du logis; dans un petit cabinet adjacent, les manuscrits, missels richement enluminés, livres d'Heures, etc., les autographes et les reliques sans prix des grands écrivains de tous les pays, sont rangés côte à côte avec le testament de M^{me} de Pompadour et les lettres originales de Marie-Antoinette au comte de Mercy-Argenteau. A l'étage supérieur se trouve un cabinet de dessins et de gravures merveilleusement agencé et garni de pièces de premier ordre.

Ce milieu, où Pierpont Morgan se plaisait particulièrement, se sentait et se disait véritablement chez lui, où il réunissait même à l'occasion les gens d'affaires et d'argent, ses pairs en influence sociale, et d'où partirent, à certains moments de crise, des décisions importantes, était aussi le centre en

quelque sorte intellectuel et moral de son musée mondial. C'est la que l'on travaillait, que l'on travaille encore, et que s'ordonnent ces publications magistrales que la mort de leur initiateur n'interrompra pas, espérons-le.

* * *

Mais il est temps de revenir au Metropolitan Museum. C'est dans un bâtiment neuf, qui fut achevé seulement au cours de l'été dernier, que la nouvelle



PEUILLET
D'UN DIPTYQUE CONSULAIRE
EN IVOIRE

installation des collections Morgan a été ordonnée. Ce bátiment, œuvre des architectes McKim, Mead et White, fait suite, vers le Nord, le long de la Cinquième avenue, au premier bâtiment du Museum. Il est conçu dans ce style classique, sévère et un peu lourd, qui sévit aujourd'hui dans l'art officiel des États-Unis et qui s'applique d'ailleurs plus logiquement ici que le classique redondant des premières constructions de Richard Hunt. Il s'est trouvé prêt juste à point pour recevoir dans son premier étage les collections que l'on se décidait à montrer au public. Le rez-de-chaussée est réservé pour d'autres accroissements, et il s'agit seulement pour l'instant des salles du premier étage. Celles-ci comprennent, sur les trois côtés d'une cour intérieure, sorte de patio protégé par une verrière et large de 25 mètres sur 14, d'abord une galerie formant portique, qui s'éclaire sur la cour, puis une autre série de galeries éclairées par un plafond lumineux (lumière naturelle pendant le jour et électricité pendant la nuit) que divisent, suivant les besoins de l'exposition, des cloisons légères et faciles à modifier; huit salles se trouvent ainsi formées, d'une bonne hauteur moyenne de 7 mètres

environ, d'une largeur de 12 mètres, et de longueur variable. La décoration murale est extrêmement simple, formée d'étoffes de couleur neutre, de peintures de ton vert pâle ou gris dans les salles du xviiie siècle, de soies seulement dans la partie de la galerie intérieure réservée aux miniatures. L'installation présente cette tenue sobre et discrète qu'affectionnent aujourd'hui les musées américains. On a seulement, dans un angle de la galerie intérieure, aménagé pour les Fragonard de Grasse un petit salon, reconstitution exacte, paraît-il, exécutée suivant la volonté de Pierpont Morgan lui-même, de celui où il avait fait placer les célèbres panneaux dans sa maison de Londres. Les collections sont disposées chronologiquement en partant d'une salle classique, byzantine et romane, pour aboutir à cette chambre des Fragonard, qu'avoisine celle qui est réservée à l'abondante collection des miniatures.

La belle série des tapisseries, seule, chevauche un peu sur les époques et les

styles divers. Elle comprend trente-six pièces qui ont été distribuées de manière à prendre toute leur valeur décorative en enrichissant les fonds des salles et galeries qui les ont reçues. Les principales ont été jointes aux séries qui concordent avec leur époque. Telle la magnifique Crucifixion du duc d'Albe, d'après van Orley, passée par la collection Dollfus, qui accompagne, dans la salle de la Renaissance, le retable de Raphaël. Telle encore la grande tenture-du $V\alpha u \ du$ Chevalier, une des plus considérables des douze pièces de la collection achetées

par Pierpont Morgan au château de Knole, qui garnit le fond de la grande salle gothique. La suite des cinq panneaux à fond rose de l'Histoire de Don Quichotte d'après Charles Coypel, tissés aux Gobelins en 1773 et 1783, qui proviennent des collections du roi d'Espagne, a été réservée, bien entendu, pour la galerie du xvme siècle français.

Cette organisation matérielle assez compliquée et cette présentation en bon ordre scientifique ont été menées, en quelques mois, avec une promptitude remarquable; l'une et l'autre font grand honneur au directeur du Metropolitan Museum, M. Edward Robinson, et à ses collaborateurs, ceux surtout sur qui, étant donnée la nature des collections, retombait le plus gros de la tâche: MM. Valentiner, Breck et Friedley. Il n'est que juste - et M. Robinson l'a fait lui-même dans l'avant-propos du catalogue de l'exposition - de souligner avec quel zèle intelligent et quelle justesse de goût et de connaissances artistiques l'ensemble a été ordonné; mais on admirera ce que rappelle aussi avec quelque fierté le directeur du Metropolitan, que toute la partie matérielle



RELIQUAIRE ORNÉ D'ÉMAUX TRANSLUCIDES ART FRANÇAIS, XIV° SIÈCLE

d'une pareille installation : vitrines, socles, supports, etc., sauf les tentures murales, a été réalisée dans ces strictes limites de temps, avec les seules ressources des ateliers propres du musée. L'exemple est bon à méditer et à suivre.

Cet énorme ensemble, qui comporte plusieurs milliers d'objets, constitue par sa masse une réunion unique dans laquelle sont venues se fondre — on en a le sentiment dès l'abord, et ce que l'on sait des habitudes d'un collectionneur tel que Morgan ne fait que le confirmer — nombre de séries spéciales achetées en bloc : tels les objets d'art du Moyen âge de la collection Oppenheim, les tapisseries de Knole House, ou les faïences rouennaises de la collection Le Breton.

Morgan n'avait rien de l'amateur patient et obstiné comme nous en avons tant connu en France, et comme nous en connaissons encore, qui, peu à peu, enrichissent leur vitrines ou leur galerie d'objets plus ou moins rares, construisant pierre à pierre un édifice homogène et qui porte la marque de leur personnalité. Il voulait aller vite, frapper sûrement et largement. Il aimait la conquête pour elle-même, plus peut-être que pour le plaisir que lui apportaient les objets qu'elle faisait entrer en sa possession. On ne saurait considérer non plus que cette passion fit de lui le collectionneur américain type, car il n'est guère de collection privée d'Amérique qui paraisse témoigner des mêmes ambitions, si ce n'est, peut-être, pour l'abondance plus que pour la qualité, la collection



STATUETTES EN MARBRE DE PRINCES FRANÇAIS EN DONATEURS DEUXIÈME MOITIÉ DU XIV° SIÈCLE

Walters, de Baltimore. En général, l'amateur américain met son point d'honneur à acquérir des pièces très importantes pour lesquelles qualité, rareté, dimensions, provenance historique, prix même et surtout, atteignent au superlatif; mais il se laisse guider — et cela est tout à son honneur — sinon par une divination personnelle dont il a rarement le temps et la faculté, au moins par une satisfaction de goût réelle, par une correspondance manifeste entre ce qu'instinctivement il pourrait aimer, apprécier, et ce qu'il achète. De là, le succès prodigieux et la plus-value formidable des œuvres fortes et robustes, profondément humaines et directes, de Rembrandt ou de Frans Hals, le succès aussi, vraiment inouï, des brillantes et magnifiques effigies de l'école anglaise, images idéales de vie lumineuse et joyeuse, ou bien celui de nos paysages et de nos scènes de mœurs modernes, sincères images de cette nature vivante pour laquelle l'Américain professe un véritable culte.

Il semble que Morgan, lui, ait pensé de parti pris au musée. L'abondance même des séries d'objets d'art qu'il constituait ou qu'il annexait d'un seul coup en rendait impossible la jouissance comme bibelots, et leur diversité ne témoignait d'aucune direction de goût spéciale; c'est l'éclectisme encyclopédique

d'un établissement public qui dominait chez lui, encore d'un établissement qui aurait besoin de se peupler promptement et de faire figure, à bref délai, à côté des vieux musées, que leurs richesses accumulées rendent plus circonspects.

D'autre part, Morgan visa certainement, plusieurs fois, au chef-d'œuvre, à la pièce rare et unique, même si cette pièce ne devait pas lui apporter une joie particulière. L'achat de la Madone Colonna en est une preuve. Il eut, avec le Portrait de Miss Farren une des plus éblouissantes réussites de la peinture anglaise, une toile prodigieuse où le jeune Lawrence, âgé de vingt et un ans, avait atteint à l'éclat et à la maîtrise d'un Revnolds. Mais il ne se bornait pas à ces succès où triomphent d'ordinaire les grands amateurs de son pays: il amassa, entassa, et dans le nombre des pièces accumulées par unités ou par séries il est tel morceau d'intérêt secondaire dont on se demande vraiment ce qu'il vient faire en si noble compagnie.

* *

On conçoit aisément qu'une description de pareille réunion soit à peu près impossible. Le catalogue en occuperait des volumes, dont plusieurs sont déjà luxueusement mis sur pied. Il faudrait ici se borner à des têtes de chapitre et comme à une table des matières. Essayons toutefois, en commençant par l'antiquité



LA VIERGE ET L'ENFANT ART FRANÇAIS, DÉBUT DU XIV° SIÈCLE BOIS

— qui n'est pas, du reste, spécialement favorisée, — de donner quelque idée des suites principales constituées et exposées pour le moment au Metropolitan.

Une réunion de 94 petits bronzes antiques, qui proviennent de la collection Gréau, amorce, dans la première salle, la série des beaux bronzes de la Renaissance que nous rencontrerons tout à l'heure; parmi les témoignages de l'art gréco-romain qui y figurent en place d'honneur, il faut noter aussi une pièce

importante: un lit avec applications d'os et de mosaïques qui a été, du reste, restauré en forme de siège. On connaît beaucoup d'exemples de meubles de ce genre ornés de bronzes, mais assez peu dont le décor tire ses ressources de ces matières plus riches.

Six plats en argent repoussé proviennent d'un décor d'orfèvrerie byzantine



SAINT MICHEL, STATUE EN PIERRE ART FRANÇAIS, XV° SIÉCLE

trouvé à Chypre en 1902. De beaux ivoires latins et byzantins relient aussi la série antique aux modernes. Puis viennent les magnifiques émaux cloisonnés de Byzance et, à leur suite, les champlevés rhénans ou limousins, en exemplaires de choix aux riches et profondes harmonies.

La salle gothique qui vient ensuite, à l'angle du bâtiment, est une des plus importantes. Six vitrines centrales y contiennent encore des ivoires, orfèvreries et émaux précieux : tous les pays, toutes les époques, toutes les techniques sont représentés. Mais il faut tirer hors de pair un délicieux reliquaire en or abritant une statuette de la Vierge mère dans des volets décorés d'émaux translucides, ainsi que la merveilleuse Madone assise, en ivoire, de la collection Oppenheim, et la fameuse pièce d'orfèvrerie dite « Le Roi de Bourges ». Plus rare et peut-être plus exceptionnelle encore est cette tapisserie de la fin du xme siècle, plus archaïque que la Présentation au Temple de Bruxelles, et qui pourrait bien être le plus ancien spécimen connu aujourd'hui de cet art qui va s'épanouir au siècle suivant. Il représente, sur un fond

étoilé, un calvaire dont les trois figures traditionnelles sont accompagnées d'une sainte Catherine et d'une sainte Marguerite. Ce serait un produit de ces ateliers de haute lisse français, et très probablement parisiens, dont nous connaissons l'existence pour cette époque, mais dont les produits nous échappent.

Le grand art de la sculpture française médiévale est représenté ici, sinon par des pièces capitales, au moins par nombre de morceaux de choix très typiques et souvent très charmants. Une Vierge assise, d'époque romane, vient

de Normandie; elle a été publiée jadis lorsqu'elle appartenait au chanoine Porée. Une délicieuse petite figure de bois, aux longs plis droits, au visage élégant et fin, rappelle celle du legs Wasset, passée de l'École des Beaux-Arts au Musée de Cluny, et ce sont encore d'excellents spécimens de nos Vierges taillées en marbre et en pierre au xiv° siècle par les subtils et précieux imagiers de l'Île-de-France, puis une Sainte Savine troyenne du xvi° siècle et un Saint Michel, malheureusement très mutilé, mais de charme juvénile et touchant comme celui de nos meilleures créations de l'art modéré et souriant du centre de la France au xv° siècle. D'où viennent exactement ces morceaux? Il est souvent difficile de le dire, la provenance exacte n'en a pas toujours été accusée



PANNEAUX ITALIENS DU XVº SIECLE SUR UN FOND DE TAPISSERIE FRANÇAISE

par les vendeurs; dépaysés, ballottés par le commerce ou la curiosité, ils ont perdu leur état civil. Voici cependant un petit Ange d'Annonciation en marbre, au sourire aigu, qui jadis figurait—le souvenir nous en revient au passage—au château de Bussy-Rabutin en Bourgogne; ces Pleurants faisaient partie, à n'en pas douter, de la suite dispersée du cortège funèbre du duc Jean de Berry à Bourges, et qui ne se rappelle, parmi les curieux de notre art français médiéval, ces trois précieuses statuettes de princes du xive siècle, agenouillés en donateurs, qui appartenaient à la collection Le Breton et qui avaient figuré au Petit Palais en 1900?

Rien de tout à fait exceptionnel en vérité, aucune pièce historique au premier chef dont on puisse amèrement regretter l'arrachement à notre pays. Mais que d'exils cependant, et de transplantations! Voici nos modestes pierres qui conquièrent la fortune mondiale des marbres antiques et des bronzes italiens. Elles courent le monde, déracinées, et se défendent encore assez bien loin de l'ambiance maternelle, grace à leur seule vertu artistique. Ne leur souhaitons pas trop, cependant, cette gloire dangereuse.

Voici venir, dans la salle suivante, la moisson des bronzes italiens, bibelots nés, ceux-là, pour les courses vagabondes, semble-t-il, et qui ont déjà servi tant de fois de monnaie d'échange depuis bien des générations, qui ont colporté loin de leur pays d'origine le sentiment de la beauté antique vivifiée par le génie réaliste et nerveux de l'Italie du quattrocento. Neuf vitrines murales et quatre centrales renferment, dans la première salle de la Renaissance, l'incomparable série des statuettes qu'a décrites M. le Dr Bode en un magistral catalogue. Les sujets les plus variés, les noms les plus illustres, Bertoldo, Pollaiuolo, Bellano, Riccio, les patines les plus somptueuses et les plus rares, attirent



ENCRIER EN BRONZE, PAR RICCIO

tour à tour dans ce défilé dont l'énorme abondance seule apporte quelque lassitude.

Quelques terres cuites de Luca della Robbia, une Adoration des Mages de Mantegazza, complètent le décor de la pièce avec le retable de Fra Filippo Lippi peint, selon Vasari, pour Alessandro degli Alessandri qui est représenté sur le premier plan avec ses deux fils.

C'est encore une grande salle consacrée à la Renaissance qui suit. Mais, cette fois, autour de la Madone Colonna et des tapisseries de la Flandre italianisée, à côté d'une merveilleuse Madone en marbre attribuée à Rossellino, qui vient de la col-

lection Hainauer, et d'un tondo en terre cuite, jadis à la casa Martelli, où est représenté le même sujet éternel par le grand Donatello, ce sont les arts de la terre, du verre et de l'émail qui se développent dans un magnifique ensemble où triomphe, surtout, l'art éclatant des potiers toscans.

Les deux dernières salles de la galerie Est contiennent les productions de l'art de la Renaissance et de l'époque dite « baroque » dans les pays du Nord avec quelques peintures de l'école flamande et hollandaise du xviie siècle. Rubens y est représenté par un éclatant portrait d'Anne d'Autriche qui vient de la collection du duc de Marlborough et par celui du frère de cette princesse, le Cardinal infant Ferdinand, qui avait appartenu à Reynolds; van Dyck figure dans la réunion avec un portrait de femme et d'enfant de sa période génoise, La Marquise de Spinola et avec un Comte de Warwick peint à Londres vers 1637, qui intéresse l'Amérique par son rôle dans le Conseil de la Compagnie de la Nouvelle-Angle-

terre et dans la fondation du Massachusetts et du Connecticut. On sait le culte des Américains pour les souvenirs qui touchent à leurs origines; ceux-ci doublaient pour Morgan l'intérêt d'un pareil portrait. Un portrait d'homme par Rembrandt, Nicolas Ruuts, daté de 1632, et deux paysages de Hobbema représentent l'école hollandaise par des spécimens honnêtes, mais sans plus. Le Velazquez, de même, — portrait de L'Infante Marie-Thérèse — est d'un intérêt moyen; un Portrait d'enfant par un Espagnol inconnu a, par contre, une saveur toute particulière.

Nous ne saurions, d'autre part, dénombrer les émaux peints de l'école française du xvie siècle, moisson abondante, comme il convient, de pièces de grand

prix, avec, comme tête de série, une belle *Crucifixion* attribuée à Jean Pénicaud, suivie de tous les Reymond et Courtois désirables. Une belle vitrine de Palissy et sept vases d'Oiron représentent la céramique française du xvie siècle; puis viennent les bijoux, les grains de rosaire sculptés, et toute une collection d'orfèvrerie allemande achetée en bloc à M. Gutmann, de Berlin.

L'art du xvine siècle nous apparaît enfin dans deux grandes galeries, dans l'une desquelles domine une brillante réunion de portraits anglais, tandis que l'autre se pare des tapisseries des Gobelins que nous mentionnions tout à l'heure. Mais, dans l'une comme dans l'autre, c'est le mobilier français qui triomphe. L'effort accompli dans une autre section du musée, — et auquel sans doute



CAVALIER, STATUETTE EN BRONZE

ART ITALIEN

DEUXIÈME MOITIÉ DU XV° SIÈCLE

Morgan par esprit patriotique contribua, — pour réunir des meubles d'usage du xvmº siècle anglais et même des meubles exécutés en Amérique sur ces modèles plus ou moins déformés, cet effort a été laissé de côté ici et l'on s'est fait une joie d'étaler ces deux meubles de salon complets Louis XV et Louis XVI, couverts en tapisserie de Beauvais, que la mode a classés parmi les pièces les plus haut cotées de la curiosité contemporaine. A côté des canapés et des fauteuils, du reste, de merveilleux travaux de Riesener datés de 1791, une commode et un secrétaire en marqueterie, proviennent de la collection du duc de Hamilton, mais furent destinés à l'origine aux appartements de Marie-Antoinette à Saint-Cloud. Un autre secrétaire passe pour avoir appartenu à M^{me} de Pompadour, et un magnifique paravent offre huit feuilles peintes de compositions galantes par Lancret. Encore ne sont-ce là que les pièces hors pair de ces grands salons peuplés de chefs-d'œuvre et qui font penser à ceux du Musée Wallace, ou à la royale et traditionnelle assemblée des meubles du Louvre.

La qualité des peintures et des sculptures n'est peut-être pas tout à fait à la hauteur de celle des meubles. Nous avons dit pourtant déjà l'éclat exceptionnel du Portrait de Miss Farren par Lawrence. Pourquoi la plupart des autres Anglais nous laissent-ils un peu froids, même les Enfants Godsal de Hoppner ou la Duchesse de Devonshire de Gainsborough? On y sent peut-être un peu trop la galerie improvisée... à coups de millions, à l'aide des ressources habituelles des grands marchands, sans ces trouvailles, plus modestes d'allure, qui font la joie des vrais amateurs, ou ces pièces except ionnelles fixées aujourd'hui à la



SECRÉTAIRE EN MARQUETERIE, PAR RIESENER

National Gallery ou à Hertford House. Parmi les Français, peu de très grands morceaux à signaler; cependant la Dévideuse de Greuze est un petit tableau délicieux, d'une blondeur exquise, et le portrait de Mme de Mondonville de la Tour, qui passa chez Eudoxe Marcille, bien qu'un peu apprêté dans sa pose, porte bien la marque du génie exquiset profond du grand physionomiste. Quant aux sculptures, on n'y relève aucune pièce de cette importance. Le buste dit « de Mme Roland, par Pajou », qui sert de pièce de milieu, ne nous paraît avoir droit à aucune de ces deux dénominations, et il est singulier de penser que, parmi les grands bustes français de premier ordre qui se

sont mobilisés dans les dix dernières années, 'aucun ne se soit fixé chez un tel amateur. Le bronze qui représente la Diane de Houdon est une épreuve de date incertaine d'après un petit modèle courant; les deux petites terres cuites représentant des bustes d'enfants sont plus intéressantes: l'une nous montre la délicieuse frimousse de Sabine Houdon à l'âge de dix mois, celle-là même que représentait le buste de marbre popularisé en Amérique... par le prix qu'il obtint à la vente Doucet, et qui s'est fixé depuis lors chez M. le juge Gery à New-York; l'autre représente la seconde fille de l'artiste, Anne-Ange Houdon, dont le Louvre possède seulement un plâtre, de l'atelier du maître. Un groupe en terre cuite très soigné, peut-être trop soigné, de L'Amour et Psyché par Clodion et une série d'une dizaine de ces petits marbres à sujet mythologique et galant attribués à Falconet, ainsi que tant de Baigneuses et tant de Vénus, qui ne firent souvent que reproduire les gracieuses conceptions du maître, meublent çà et là

agréablement le dessus des consoles et des commodes sans apporter, du reste, une note d'art qui manque peut-être un peu parmi ces vitrines où se pressent des collections uniques où, suivant les termes du guide, « extravagantly splendid » de tabatières et de carnets de bal.

Mais le salon des Fragonard accueille le visiteur et le transporte loin de ces menues curiosités. Ils sont tous là, les grands panneaux : La Poursuite, Le



LA DÉVIDEUSE, PAR GREUZE

Rendez-rous, Les Souvenirs, L'Amant couronné, L'Abandon, avec les cinq petits: L'Amour vainqueur, L'Amour folie, L'Amour poursuivant une colombe, L'Amour en sentinelle, L'Amour assassin. Inutile d'insister sur la merveilleuse séduction de ce décor fameux et de ces fantaisies poétiques où revit la grâce mélancolique et le naturalisme profond de Watteau. Inutile de rappeler ici, où l'on a déjà jadis conté leur histoire¹, le pavillon de Louveciennes pour lequel ils furent

^{1.} V. Gazette des Beaux-Arts, 1885, t. II, p. 481.

commandés, l'atelier parisien où ils s'abritèrent vingt ans, n'ayant pas été mis à temps à la place où on les destinait, le pavillon de Grasse où Frago, fuyant la Terreur, les transporta en 1793 chez un M. Maubert, dont le petit-fils, M. Malvilain, les mit en vente en 1890. L'achat de M. Agnew, l'exposition à Londres l'automne suivant, l'acquisition immédiate par Pierpont Morgan, l'installation à Prince's Gate, enfin le transport au Metropolitan, sont les récents événements de Ieur vie aventureuse. Seront-ce les derniers ? On se le demande avec quelque anxiété.

Il ne reste plus maintenant qu'à parcourir rapidement la galerie intérieure dont l'angle Nord-Ouest est occupé par le salon Fragonard. La travée du Nord qui fait suite est consacrée aux miniatures, abondante et encyclopédique collection qui, du xvre siècle à la fin du xvine, comprend tous les talents marquants, tous les styles et toutes les manières, depuis Holbein et Clouet jusqu'à Dumont et Augustin. Celle de l'Est tout entière est consacrée aux porcelaines allemandes; celle de l'Ouest aux faïences françaises, et celle du Sud aux montres. Ici triomphe du reste le système des achats de collections en bloc : c'est le trust qui l'emporte et le tempérament bien connu du financier apparaît dans tout son jour plus certainement que son goût d'amateur. Telle collection, Carl Marfels ou F.-G. Hilton Price pour les montres, Le Breton pour les faïences de Rouen, Hoentschel pour les boiseries ou les bronzes d'applique, a une réputation européenne : elle s'est formée en drainant peu à peu tout ce qui dans un art et dans un pays est significatif et magistral. D'un coup l'acquéreur tenté et tentant se présente, achète, emporte l'artificielle réunion des œuvres jadis dispersées et vivantes, et absorbe le bénéfice des efforts multipliés pour la plus grande gloire, disait-on, des artisans locaux. Ceux-ci vont jouir, il est vrai, outre-mer, d'une renommée posthume comparable à celles des plus grands; mais leur œuvre risque de tomber en oubli dans leur patrie même, qui n'a su en garder que le souvenir...

PAUL VITRY



PORTRAIT D'HOMME
MINIATURE ATTRIBUÉE
A JEAN CLOUET

Le Gérant : P. GIRARDOT.





KIMBEL et C^{ie} De la Rancheraye et C^{ie}, S^{rs}

Ancienne Maison MICHELL et KIMBEL Fondée en 1849

31, PLACE DU MARCHÉ-SAINT-HONORÉ, PARIS

TRANSPORTS MARITIMES ET TERRESTRES POUR L'ÉTRANGER

Agents des principales Expositions internationales des Beaux-Arts

Service spécial pour les États-Unis et l'Amérique du Nord

PAPETERIES de la HAYE-DESCARTES (Indre-et-Loire)

SOCIÉTÉ ANONYME

Directeur Général: M. Charles VIGREUX (O. 1.)

Papiers blancs pour écriture et édition | Papiers surglacés pour tirages en simili

Papiers de couleurs, de couchage, buvards

DÉPOT DE PAPIERS D'ALFA ANGLAIS, ÉCRITURE ET ÉDITION

M' M. ROUSSEL, Chef de la Maison de Vente de Paris
BUREAUX & CAISSE: PARIS, 30, rue des Archives. TÉL.: 1026-16; 1026-17

LE GARDE-MEUBLE PUBLIC

BUREAU CENTRAL: 18, rue Saint-Augustin
BUREAU DE PASSY: 18, avenue Victor-Hugo

Agréé par le Tribunal
BEDEL & Cie

AGASINS Rue de la Voûte, 14 Rue Championnet, 194 Rue Lecourbe 308 Rue Véronèse. 2 Rue Barbès,16(Levallois)

CHEMINS DE FER DE L'EST

Excursions en France et à l'Étranger

SERVICES DIRECTS SANS CHANGEMENT DE VOITURE

> 1º entre PARIS (Est) et BERNE via Belfort-Delle-Delémont

2º entre PARIS (Est) et MILAN

via Belfort-Berne-Lötschberg ou via Bale-Lucerne-Gothard à travers les régions les plus pittoresques de la Suisse. A Arona et à Milan, correspondances pour toute l'Italie.

3º entre PARIS (Est) et FRANCFORT

via Metz-Mayence

Voie la plus rapide, desservie par des voitures directes. — Une seule visite douanière. A Francfort, correspondances immédiates et voitures directes pour Magdebourg, Halle, Leipzig, Dresde, Berlin, Breslau et tout le Nord de l'Allemagne.

4º entre PARIS (Est) et INTERLAKEN

via Belfort-Delle-Delémont-Berne

pendant la saison des Vacances et la période des Sports d'hiver.

BILLETS DIRECTS SIMPLES ET D'ALLER ET RETOUR

pour la plupart des localités desservies par les services directs et leurs correspondances.

BILLETS DE SÉJOUR

et nombreuses combinaisons de voyages circulaires à itinéraires fixes ou facultatifs, à prix réduits.

Pendant les périodes de vacances

BILLETS D'ALLER ET RETOUR DE FAMILLE à prix très réduits, avec très longue durée de validité.

Consulter le Livret de Voyages et d'Excursions que la Compagnie de l'Est envoie franco sur demande.

Pour AVOIR de BELLES et BONNES DENTS

Le Meilleur Antiseptique, 3f. Pharmacie, 12, Ba Bonne-Nouvelle, Paris

SAVONS ANTISEPTIQUES VIGIER

Hygiéniques - Médicamenteux

Savon doux et pur. conserve la beauté, la souplesse de la peau du visage et de la poitrine 2 fr. 50 Savon Surgras au beurre de cacao, pour le visage et le

Savon de Panama, pour les soins de la chevelure, la

2 fr. 2 fr. Savon boraté, contre urticaire, séborrhée. 2 fr. Savon Naphtol soufré, contre pelade, eczémas . . 2 fr.

Pharmacie VIGIER, 12, Boul. Bonne-Nouvelle, PARIS

CHEMINS DE FER D'ORLÉANS

Facultés données aux voyageurs pour se rendre sur l'une des plages de Bretagne desservies par le réseau d'Orléans

1° Billets d'aller et retour individuels, de toutes classes, valables 33 jours, faculté de prolongation moyennant supplément, délivrés du Jeudi qui précède la Fête des Rameaux au 31 Octobre, à toutes les stations du réseau d'Orléans pour les plages de la Côte Sud de Bretagne, de Saint-Nazaire à Châteaulin.

Réduction de 20 à 40 °/o suivant la classe et le parcours.

2° Billets d'aller et retour collectifs de famille, l'°, 2° et 3° classes, délivrés aux familles d'au moins trois personnes, de toute station du réseau à toute station Balnéaire du réseau située à 60 kilomètres au

Balnéaire du réseau située à 60 kilomètres au moins du point de départ.

a) Saison de printemps. — Du Jeudi qui précède la

a) Saison de printemps. — Du Jeudi qui precede la Fête des Rameaux au 15 Juin.
Validité: 33 jours, 2 prolongations facultatives de 15 jours, moyennant supplément.
b) Salson d'été. — Du 15 Juin au 1^{er} Octobre. Validité; jusqu'au 5 Novembre.

Jusqu'au 5 Novembre.
Réduction des aller et retour pour les trois premières personnes, de 50 %, pour la quatrième et 75 %, pour la cinquième et les suivantes.
Arrêts facultatifs à toutes les gares situées sur l'itinéraire.
Avantages spéciaux au chef de famille. Délivrance aux membres de la famille de cartes d'identité pour voyager isolément à demi-tarif entre le point de départ et le lieu de destination de leur billet.

Pour les membres de la famille au despus de trois pes

Pour les membres de la famille an-dessus de trois personnes, faculté d'effectuer isolément leur voyage à l'aller et au retour en acquittant au guichet le prix d'un billet militaire.

CHEMINS DE FER DE L'ÉTAT

via Dieppe et Newhaven

Par la Gare St-Lazare

voie la plus économique

SERVICES MATIN ET SOIR

Tous les jours

(Dimanches et Fètes compris)

TRAINS LUXUEUX

Puissants paquebots à turbines Les plus ra ides de la Manche

MAXIMUM DE CONFORT



COLLECTION ANTONY ROUX

TABLEAUX MODERNES ET AQUARELLES

PAR

Barye. — Corot. — Eug. Delacroix. — Diaz. — Eug. Fromentin
Lépine. — E. Meissonier. — Gustave Moreau. — G. Ricard. — Th. Rousseau
Alfred Stevens. — Antoine Vollon. — Ziem

SCULPTURES REMARQUABLES

par A. RODIN

MODÈLES ET BRONZES ANCIENS PAR L. BARYE

Objets d'Art et d'Ameublement

Vente par suite de décès, Galerie Georges Petit S. rue de Sèze, 8

Les Mardi 19 et Mercredi 20 Mai 1914, à 2 heures

COMMISSAIRES-PRISEURS :

Mº F. LAIR-DUBREUIL 6, rue Favart, 6 M° HENRI BAUDOIN 10, rue Grange-Batelière

EXPERTS POUR LES TABLEAUX ET SCULPTURES :

M. GEORGES PETIT 8, rue de Sèze, 8 M. HECTOR BRAME
2, rue Laffitte, 2

EXPERTS POUR LES OBJETS D'ART ET D'AMEUBLEMENT :

M. PAULME, 10, rue Chauchat et MM. B. LASQUIN FILS, 11, rue Grange-Batelière

EXPOSITIONS :

PARTICULIÈRE: Le Lundi 18 mai 1914, de 10 heures à midi.

PUBLIQUE

Le Lundi 18 mai 1914, de 1 heure à 6 heures.

Le Mardi 19 mai 1914, de 10 heures à midi.

CHEMINS DE FER PARIS-LYON-MÉDITERRANÉE

Relations entre Londres, paris et l'Italie par le MONT-CENIS

ALLER:

Départ de Londres (vià Calais) 11 h. — 21 h. (vià Boulogne).
14 h. 20 (vià Dieppe) 10 h. — 20 h. 45.
Départ de Paris: 8 h. 30) 1^{re} et 2^e cl., Paris-Turin; V.R.
Paris-Dijon); — 14 h. 20 (V.L., 1^{re} cl., Paris-Florence;
1^{re} et 2^e cl., Paris-Rome); — 22 h. 15 (1^{re} et 2^e cl.,
Calais-Turin; V.L., L.S., 1^{re} et 2^e cl., Paris-Rome,
V.R. Modane-Turin.

RETOUR:

Départ de Naple		0 h. 40	13 h, 40
Rome		9 h. 5	18 h, 5
Turin		0 h. 10	8 h, 40
	V.L. Rome-Paris	L. S. 4°° et 2° cl. Rome-Paris VR. Rome-Pise et Dijon Paris, 4°°, 2° cl. Turin Boulogne V. L.	Are et 2º cl. Rome-Paris

CONSERVATION et BLANCHEUR des DENTS Boite: 2 f50 franco-Pharmacie.12.Bd.Bonne-Nouvelle.Paris

CHEMINS DE FER PARIS-LYON-MÉDITERRANÉE

Billets de voyages circulaires en Italie

La Compagnie délivre, toute l'année, à la gare de Paris P.-L.-M. et dans les principales gares situées sur les itinéraires, des billets de voyages circulaires à itiné-raires fixes, permettant de visiter les parties les plus intéressantes de l'Italie.

La nomenclature complète de ces voyages figure dans e Livret-Guide-Horaire P.-L.-M. vendu 0 fr. 50 dans le Livret-Guide-Horaire P toutes les gares du réseau.

Ci-après, à titre d'exemple, l'indication d'un voyage circulaire au départ de Paris:

Itinéraire (81-A 2). Paris, Dijon, Lyon, Tarascon (ou Clermont-Ferrand), Cette, Nimes, Tarascon (ou Cette, le Cailar, Saint-Gilles), Marseille, Vintimille, San Remo, Gênes, Novi, Alexandrie, Mortara (ou Voghera, Pavie), Milan, Turin, Modane, Culoz, Bourg (ou Lyon), Mâcon, Dijon, Paris.

Ce voyage peut être effectué dans le sens inverse. Prix: l^{re} classe: **194** fr. **85**. – 2 classe: **142** fr. **20**. Validité: 60 jours. – Arrêts facultatifs sur tout le

CHEMINS DE FER D'ORLÉANS

VOYAGES EN ESPAGNE

ll est délivré:

1º Au départ de Paris-Quai d'Orsay, de Tour
et d'Angoulême, pour Saint-Sébastien, Vitoria
Burgos, Valladolid, Madrid et Saragosse;

2º Au départ de Paris-Quai d'Orsay seulemen
pour Pampelune, Santander, Bilbao, Oviedo, Gijor
La Corogne, Algésiras-Port, Carthagène, Sala
manca, Vigo, Cordoue, Séville, Grenade, Malaga
Cadix et Gibrattar:

a) Des billats d'aller.

a) Des billets d'irects simples; b) des billets d'aller et retour individuels valables 45 jours, sans prolongation c) des billets d'aller et retour collectifs pour familles d'a moins 4 personnes, valables 60 jours, sans prolongation réductions variant de 30 à 40 %, suivant le nombre de pe

sonnes,
Enregistrement direct des bagages. Faculté d'arrêt tous les points du parcours;
Exceptionnellement, la validité des billets d'aller et retou individuels et collectifs de ou pour Carthagène est fixé à 90 jours, sans prolongation. I
3º Au départ de Paris-Quai d'Orsay, Orlèans Blois, Tours, Châtellerault, Poitiers, Angoulême Le Mans, Vierzon-Ville, Bourges, Châteaurous Montluçon, Limoges-Bénédictins, Périgueux, Au rillac, Cahors, Tulle:
Des billets directs simples pour Barcelone. Enregitrement direct des bagages. Faculté d'arrêt à tous les point du parcours.

du parcours.

En outre, au départ de Paris-Quai d'Orsay: Billets aller et retour pour Barcelone (diversi itio raires). Enregistrement direct des bagages. Faculté d'arri à tous les points du parcours. Validité 45 jours, sans pre longation

longation.

Au départ de Paris et de toutes les gares dréseau d'Orléans:

a) Des billets demi-circulaires espagnols, comportant itinéraires, conjointement avec des billets français do l'itinéraire comporte la sortie de France par Port-Bou la rentrée en France par Hendaye ou réciproquement;
b) Des billets circulaires espagnols à itinéraire facults tif, conjointement avec des billets français comportai soit la sortie et l'entrée par le même point frontière, so l'entrée en Espagne par Irun et la sortie par Port-Bou o inversement; inversement:

c) Au printemps et à l'automne de chaque annè-des billets spéciaux temporaires pour l'Espagne, compot tant 10 itinéraires différents.

La demande doit être faite 10 jours au moins à l'avance

CHEMINS DE FER DE L'ÉTAT

GUIDE SOMMAIRE DE LONDRES

L'Administration des Chemins de fer de l'État publie u Petit Guide de Londres à l'usage des nombreux voyageu qui ne peuvent passer que très peu de temps dans cet Ville et désirent néanmoins en visiter les monuments et l curiosités

curiosités.

Ce Petit Guide de 24 pages, sous couverture artistique comprend un texte descriptif, 20 jolies gravures au tracet un plan sommaire de Londres.

Il est mis en vente au prix de 0 fr. 20 dans les biblithèques des gares du réseau de l'Etat, ou adressé, francà domicilo, contre l'envoi de cette somme en timbres-pos au Secrétariat des Chemins de fer de l'Etat (Publicité), 2 mand de Roma à Darie rue de Rome, à Paris

STARY GODY

(ANNÉES RÉVOLUES)

Revue mensuelle d'art ancien paraissant le 15/28 de chaque mois.

1914. - Huitième année

Le texte de « Staryé Gody » étant rédigé en russe, tous les titres et légendes son munis de traductions en français.

« Staryé Gody », publiera en 1914 une série d'articles contenant la description d château Impérial de Gatchina.

Prix d'abonnement pour l'étranger : 40 francs par an. On s'abonne chez tous le libraires de Saint-Pétersbourg et au bureau de la Rédaction, 10, Rynotchnaïa.

Les années précédentes sont épuisées.

P.-P. WEINER, Directeur-fondateur.

J. FÉRAL

PEINTRE-EXPERT

GALERIE DE TABLEAUX DE MAITRES

Anciens et Modernes

7, Rue Saint-Georges, PARIS

Édouard BOUET

RÉPARATEUR DE PORCELAINES

SÈVRES, FAIENCES ITALIENNES ÉMAUX, MARBRES, TERRES CUITES

XVI et XVII esiècles

Téléphone: 288-91 🛦 🛦 19, rue Vignon

LOYS DELTEIL

Graveur et Expert

2, Rue des Beaux-Arts

DIRECTION EXCLUSIVE DE VENTES PUBLIQUES

EXPERTISES — IN VENTAIRES

RÉDACTION DE CATALOGUES RAISONNÉS

Auteur & Éditeur du PEINTRE-GRAVEUR ILLUSTRÉ

MAISON FONDÉE EN 1851

L. ANDRÉ

Successeur de son père

15, Rue Dufrénoy. - Paris

RESTAURATION

D'ÉMAUX ANCIENS ET DE HAUTE ANTIQUITÉ

TABLEAUX ANCIENS

SPÉCIALITÉ

Écoles Hollandaise & Flamande

F. KLEINBERGER

9, Rue de l'Échelle, Paris

R. CARRÉ

PEINTRE-EXPERT

26, Rue Henry-Monnier (au premier étage)

Galerie de Tableaux anciens et modernes

OUVERTE DE 10 H. A 6 HEURES
Très intéressant choix de panneaux décoratifs, plafonds
et paravents anciens des XVIII° et XVIII° siècles.

RESTAURATIONS EN TOUS GENRES

GIACOMO BROGI

Grande Maison d'Éditions Photographiques

FLORENCE. - Corso dei Tintori 15

Plus de 25,000 sujets reproduisant : Tableaux anciens et modernes, Fresques,
Dessins d'après les Grands Maîtres, Mosaïques, Sculptures, Monuments, Vues, Paysages,
Dessins d'architecture et d'ornement.

Grandes Photographies au charbon d'une seule pièce.

Photo-aquarelles, Photographies artistiquement coloriées à la main.

Photochiaroscuri; grandes photographies au bromure exécutées sur fond teinté en jaunâtre avec des rehaussements faits à la main produisant des effets très appréciables.

On peut avoir des Diapositifs pour projections de chaque sujet de la Collection Brogi, Deux séries sont publiées, choisies d'après les chefs-d'œuvre de la Sculpture et de l'Architecture, pour l'enseignement de l'Histoire de l'Art.

La Maison se charge d'exécuter à des prix modérés sur commande toute sorte de reproductions par les moyens plus perfectionnés à l'instar de ses publications.

LES

PHOTO-PROCÉDÉS

E. DRUET

DONNENT EN BLANC ET NOIR
LES VALEURS EXACTES
DES COULEURS

EN VENTE:

: VINGT MILLE PHOTOGRAPHIES:

-:- D'ŒUVRES D'ART -:: PEINTURES, SCULPTURES:
DESSINS, MINIATURES PERSANES
-:- CÉRAMIQUES, etc., etc. -:-

TOUS TRAVAUX DE REPRODUCTION POUR ARTISTES, COLLECTIONNEURS, MARCHANDS, etc.

108, Faubourg Saint-Honoré, PARIS

TÉLÉPHONE: Wagram 23-12